قضايا راهنة

I

للواقع العربي وجهان ، وجه مشرق شديد الاشراق ووجه قاتم . الوجه المشرق هو امتلاء كل ساعة من الحياة العربيـــة بالاحداث الجسام ، هو المركز المحوري الذي تأخذه شؤون المنطقة العربية والانسان العربي من هموم العالم. كل أوروبي ، كل افريقي وكل آسيوي يشعر ، الى حد بعيد ، أن على الارض العربية يصنع جزء من مصيره .وقد أصبح من مقومات ثقافة كل مثقف في العالم ان يعرف تماماً ماذا يجري في أرض العرب . ويكاد المثقف غير العربي الذي لا يعرف شيئاً كافياً عن هذه الأرض ان يتهم نفسه بالتخلّف . فهناك شعور خفي وغامض عند الجميع بأنه في المنطقة العربية ، يجري الشيء الأساسي حالياً في حياة الانسان ، الشيء الاكثر حرارة والأكثر عمقاً والأكثر مستقبلية .

ان بعض قليلي الإيمان بالانسان العربي يفسرون ظاهرة الاهـــتمام بالعرب ، بأنها وليدة الثروات النفطية العربية او وليدة الموقع الجغرافي . لكن الحقيقة ان موضع الاهتمام ليس النفط بذاته ولا الموقع الجغرافي ، بل البركان الانساني العربي الذي يجعل المنطقة بكل ما فيها متحولة متغيّرة باستمرار ، تتقلب في تجارب متنوعة وتتجاذبهـــا أغلب التيارات والنظريات الفكرية الموجودة في العالم .

ونتيجة لعوامل كثيرة اهمها مصلحة الاستعمار ووزنه الاعلامي ، تطمس معالم كل ما هو مشرق في الحياة العربيـــة . انهم يرون مثلاً صورة المجزرة في الســـودان ، لكنهم لا يرون معها ان حزباً عمالياً ذا تنظيمات شعبية واسعة واطارات مثقفة ، كاد أن يستلم الحـــكم في بلد متخلف مثل السودان . فاذا كان القتل دليل تخلف ، أفليست درجة التطور التي تسمح للحزب الشيوعي السوداني بالطموح الى الحـــكم ظاهرة تقدم؟وهم لا يرون في ما جرى في المغرب الا الشكل المسرحي المفجع الذي اعطي له ، ولا يرون ان ثمة تمرداً أصيلاً وعميقاً تجسّد في عملية بطولية ضد ملك قديم وراسخ ، وذي جذور عميقة في الماضي والحاضر.

II

هذا هو الوجه المشرق في الواقع العربي ، أما الوجه القاتم فهو أن الأحداث التي جرت وتجري منذ الهزيمة حتى اليوم تبدو أحداثاً منفلتـــة ، وغير مسيطر عليها من حركة ناظمة ومالكة لزمام الوقائع .

ان الحركة بهذا المعنى مفقودة في الحياة العربية الحالية . فالطاقات تنفجر أكثر مما توظف ، وتنطلق أكثر مما تعبأ . لقد عرف الوطن العربي فترات من تاريخه كانت الأحداث فيها منقادة أو شبه منقادة على الأقل لحركة عامة فيها حد أدنى من التناسق ووضوح القصد .

في عهد عبد الناصر الذهبي كانت هناك مظاهر لوجود هذه الحركة ، في فترة التهيئة لحرب السويس وبعدها في فترة التهيئة للوحدة . كانت هذه الحركة بالمعنى العام الغامض موجودة . وكان عبد الناصر يعبر عن وجود هذه الحركة بعبارات مختلفة : وحدة الصف ، وحدة الهدف ، واحياناً وحدة الوسيلة .

ولم يكن عبد الناصر وحده صاحب الفضل في وجود هذه الحركة فقدكانت هناك الى جانبه الأحزاب السياسية الثورية ، وكان الى جانبه الفكر الشوري الوحدوي الاشتراكي .

واقرب النعوت الى الصحة في وصف هذه الحركة انها حركة الوحدة التي ان لم تنجح في ابقاء دولة الوحدة ، لكنها أوجدت للعرب تاريخاً واحداً لم يكن لهم من قبل . كان هناك تاريخ عراقي وكان هناك تاريخ سوري وآخر جزائري وآخر يمني ، وكانت أحداث كل تاريخ من هذه التواريخ تتوالى وفقاً لظروف إقليمية وأوضاع أقليمية ، وبدون تفاعل كبير مع ما يجري خارج القطر الواحد . اما في الخمسينات فقد ولد التاريخ العربي الواحد ، التاريخ المشترك الذي لا ينفصل فيه ما يجري في القطر عما يجري في القطر الآخر .

الآن نستطيع ان نقول ليس في الوطن العربي حركة مسيطرة على الاحداث تخلقها ، أو ترافقها وتوجهها على الاقل . والمهمة التاريخية الآن هي ايجاد مثل هذه الحركة .

III

ان هناك شروطاً عديدة لا بد ان تتوفر في هذه الحركة لتكون ذات قدرة في السيطرة على الأحداث . أول هذه الشروط وأهمها ، الأفق القومي ، الأفق الوحدوي . فالهجوم على المنطقة العربية موجه اليها كمنطقة ، والتآمر هو على الوحدة ، على مقوماتها في الحاضر وطموحاتها في المستقبل . فلا يمكن اذن ان يكون هناك تكافؤ حقيقي الا اذا كان دفاع المنطقة عن نفسها ، قومياًوحدوياً أيضاً . هذا فضلاً عن ان اي فكر يساري أو اي عمل يساري يبقى اصلاحياً اذا لم يلتق بعمق الوحدة ، هذا العمق الذي هو وحده خزان الثورية .

الشرط الثاني هو الايمان العميق بفكرة الثورة العالمية ، ثورة الطبقات والشعوب المضطهدة بصفتها ثورة واحدة .

الشرط الثالث ، هو جعل تحرير فلسطين حجر الزاوية والأساس لهذه الحركة

لأن الحركات والأحزاب التي تقبل التخلي عن التحرير الـكامل تكون قد وقعت في وهم انه بامكانها ان تبني الثورة العربية في ظل التراجع أمام العدو وفي ظـل التهادن معـــه . لا ثورة مع الدفاعية في وجه الصهيونية والاستعمار ، فالثورة لا تكون الا هجومية .

ان فكرة تحرير فلسطين كاملة هي كنز للثورة لا عبء. هي في الوقت الحاضر أدق مقياس للاخلاص الثوري ، لا قومياً فحسب بل أممياً ايضاً . ان الصهيونية هي اعلى مراتب الاستعمار ، ونقيضهـا اي رفض الوجود الاسرائيلي والحرب على الصهيونية هو أصدق أنواع النضال الثوري .

أما الشرط الرابـع فهو علمية التحليل والتحرك ، اهتداء بالـتراث الثوري بشكل عام ، والماركسي بشكل خاص .

IV

الساسة الثوريون ، والطلائع ، والمفكرون يشكون من ظاهرة ، هي ظاهرة فتور الحماسة في الجماهير ، والبعض بدأ يتحدث عن اليأس والضياع الـكامل ، لكن الحقيقة هي ان هناك جماهير صعبة لا جماهير يائسة ، والفرق واضح بين الاثنين.

ان ظاهرة الجماهير الصعبة ليس منشؤها النقص في الاستعداد للتضحيـة أو قلة الايمان : المبادىء ، حركة التحرير العربي ... وانما منشؤها احساس الجماهير بالحاجة الى ولادة شـيء مختلف نوعياً عما هو قائم . والسؤال الذي يتبادر الى أذهان الجماهير أمام كل دعوة توجه اليها للعمل هو : هل العمل الذي انا مدعوة اليه هو عمل جديد حقاً ؟ جديد بالمعنى الاصيل العميق . وهل تتوفر فيــه الأجوبة عن النقائص في الاعمال السابقة ؟

في مدة وجيزة من الزمن تراكمت على الجماهير العربية تجارب لم تتعرض اليها الشعوب في سنوات عديدة وأحياناً في عقود . في فترة وجيزة عرفت تجربـة الوحدة القومية وعرفت تجربة التغيير الاقتصادي والاجتماعي ذي الهوية شبـه الاشتراكية ، وعرفت مؤخراً تجربة الحرب وتجربة الكفاح المسلح . وكانت قبل ذلك كله بفترة وجـيزة ايضاً ، قد عرفت تجربة الاستقلال القانوني وتجربة الديموقراطية الفوقية ، وتجربة الانقلاب العسكري .

وخوطبت هذه الجماهير في فترة وجيزة ايضاً بلسان الحاكم المستعمر وبلسان الحاكم المستقل شكلاً ، والمرتبط فعلياً بالاستعمار ، وبلسان الحاكم الوطني اسماً وفعلاً وخوطبت من المثقفين المزيفين والصادقين . وناداها البعض باسم اليسار بل باسم يسارات مختلفة وعديدة ومتراشقة بالتهم . وهذا مما جعلها تعيش التجارب الواقعية وتتعرض لتيارات التوجيه على نحو لم تعرفــه أمة من الأمم ، او على التأكيد ، قل ان عرفته أمة من الامم في زمن واحد من التاريخ .

هذا وطريقها في النهوض خاص وعدوها الاساسي (الصهيوني) خاص تخصص بعداوتها ايضاً ، فطريقها لا يمر في التحرر الخارجي والداخلي فحسب وانما يمر في الوحدة واسترداد الشخصية القومية والحضارية ايضاً ، والصهيونية التي تقف في وجهها على كونها عدوة العالم والانسان وليست عـدوة العرب فحسب ، تعادي العرب في الدرجة الاولى وتعادي العالم من خلال عدائها للعرب . ثم ان مقدرتها على الافادة من تجارب الغرب محدودة بكونها قد غرفت من ينبوع روحي يختلف عن الينبوع الذي غرفت منه في يوم من الايام الدول المتقدمة في هذا العصر .

وسط هذه الظروف وبقوة هذه العوامل جميعاً انطلقت الجماهير العربية تختبر للمرة الاولى كلمات وشعارات كانت تسمعها فتستهويها ولكن لم يسبق لها أن عرفتها من الداخل اي عرفتها بالحياة .

الوحدة ! في البدء كانت فردوساً يحلم به الجميـع ، اما بعد ان تحققت فقـد تبين انها فردوس للبعض وجحيم لبعض آخر ، وأن الوحدوي الحقيقي هو مناضل بالضرورة ، مناضل يومي وعلى كل صعيد ، يخوض معركة من أقسى المعارك وأمرها وينظم من هذه المعركة لا الامة كلها ، بل الطبقات المسحوقة من هذه الامة فقط . ومثل الوحدة ، كانت الاشتراكية في البدء حلماً اصلاحياً ولكن الممارسة اثبتت ان الثورة لا الحـلم الاصلاحي هي جوهر الاشتراكية ؛ الثورة في جميع انواع العلاقات البشرية . والانقلاب العسكري ما كان أقربه في ذهـن الجماهير الى الثورة ولكن ما كان ابعده في الحقيقة على الرغم من دوره في تحطيم مؤسسات الماضي التقليدية . والكفاح المسلح نفسه كانت النظرة اليه في منطلقه انه ما إن يبدأ حتى يتغير الانسان العربي ويولد من جديد ، فاذا الكفاح المسلح ككل شيء كبير ، ولادة في الالم ، إله ذو طبيعتين تمتد اليه كغيره نزعة التحول الى نظام مماثل للانظمة العربية الموجودة فيدافع عن روحه ضد النزعة دفاعـاً صعباً ومريراً .

لقد نضج الانسان العربي بكل هذه الاختبارات وبدأ يظهر ذلك النوع من الالتزام الفكري والحياتي المبني على المعرفة العلمية بالواقع . من المبالغة بـل من الخطأ القول ان الانسان العربي بدأ يعيش الانتماء الى العصر منذ بدأ يطرب لـكلمات الاشتراكية والحرية والوحدة . ولـكـن ليس من المبالغة بل انه لعين الصواب ان يقال ان الانسان العربي قد بدأ يعيش الانتماء الى العصر منذ ان اختبر حياتياً ومن الداخل هذه الألفاظ ، فلم تعد في ذهنه حلولاً بل تحولت الى مشكلات ولكن من نوع آخر ، مختلف ومتقدم عن نوع المشكلات التي كان يعانيها في السابق .

فالجماهير الصعبة ، اي تلك التي تشكو الطلائع الآن في كل قطـر عربي من عدم تجاوبها ، هي صاحبة فكرة ما يجب ان يكون ، متقدمة بكثير عما كانت تحمله في السابق وعما تقدمه إليها الآن هذه الطلائع . إن تمنعها هو من قبيل اشتراط

صفات معينة وكفاءات معينة في ما يقدم اليها من وسائل للعمل وادوات وخطط. هو من قبيل الاصرار على ان تكون الوثبة الجديدة ولادة لمرحلة جديدة .

لو استمرت الجماهير لا تواجه الطلائع إلا بالتلبية والاندفاع ، لكان ذلك فعلاً ظاهرة استسلام ، ظاهرة مبايعة للمرحلة السابقة بنقائصها وتخلفها .

ان الجماهير العربية ، بالاضافة الى شهادة سوء السلوك التي تمنحها اياها الانظمة العارفة بحقيقة مشاعر الجماهير ، تحوز اليوم على شهادة سوء سلوك من الطلائع ايضاً . فالجهتان ، النظم والطلائع ، يتهمان البريء نفسه ، اي الشعب . فهل نقول ان المسافة بين الأنظمة والجماهير تكاد أن تصبح هي نفسها بين المنظمات والحركات والجماهير ؟ طبعاً لا . فالشعب يعرف ان هناك عدواً وهنا صديقاً ولكنه لا يشعر ان هذا الصديق يمثله تماماً في مطامحه وفي الصورة التي في ذهنه عن نوع العمل الجديد والولادة الجديدة .

في وقت من الاوقات شعرت الجماهير ان العمل الفدائي هو الشيء الجديد نوعياً ، اي ذلك الشيء الذي يقف في جانب ويقف كل شيء آخر في الواقع العربي الفاسد في الجانب الآخر . كان المواطن يشعر انه في جهة يعيش الامل الذي يجب ان ينتصر وفي جهة اخرى يعيش الفساد الذي يجب ان يزول . فكان يذهب في ايمانه بهذه الثنائية الحادة الى ادانة جميع الانظمة وجميع المنظمات وأحياناً كل الفكر السياسي وحتى العقائد من أجل ان يؤكد لنفسه انه في العمل الفدائي وفي العمل الفدائي فقط تكمن الولادة الجديدة . اما اليوم فالنظرة العامة للجماهير هي ان الفروق نسبية بين الاحزاب والحركات والمنظمات المناضلة التي امامه . الفروق نسبية لا مطلقة وكمية لا نوعية وهذا يعني ان احداً لم يعد يمثل ، بالنسبة اليه ، الولادة الجديدة .

في مرحلة الاربعينات عندما ولد الفكر الثوري العربي الحديث ، كان هناك شعور بان ثمة جديداً ، نوعياً . وفي منتصف الخمسينات ، مع بروز زعامة عبد الناصر ، كان هناك مثل هذا الشعور بأن الزعامة الجديدة في جانب وكل شيء آخر في الجانب الثاني . ومع بداية العمل الفدائي ساد هذا النوع من الحكم الفاصل .

ولكن الصورة الآن اخذت تختلف لتتوجه الانظار نحو تركيب جديد من العمل السياسي تنضاف فيه فكرة الكفاح المسلح الى افكار الثورة العربية السابقة ليخرج من مجموع هذه العناصر التركيبية . فالامل بعد اليوم هو في الحركات السياسية الثورية ذات الايمان بالكفاح المسلح والممارسة له ، لا في العمل الفدائي فحسب ولا في العمل الفدائي ذي الفكر السياسي .

V

بقطع النظر عما قال العمل الفدائي، ويقول ، فلا شك ان انطلاقته الاولى عام ١٩٦٥ تتضمن فكرة زج الامة العربية في مواجهة مسلحة مع اسرائيل. تحرك الفدائيون الاولون من اجل وضع الفلسطيني والعربي عموماً أمام مصيره . لكن العمل الفدائي كان يتصور فكرة زج الامة العربية تصوراً ساذجاً وغير علمي. كان يتصور ان الانظمة العربية ستجد نفسها مضطرة للحرب فتحارب. ولم يفهم ان الانظمة العربية لن تحارب مهما كانت دواعي الحرب قوية لان قرارها بالحرب يتنافى مع طبيعة تركيبها ومع مصالح الطبقات المسيطرة فيها . أو كان يتصور ان الجماهير العربية والحركات الوطنية ستهب الى حمل السلاح والانضواء للمعركة بقبول الانظمة او على انقاضها لمجرد اشتعال العمل الفدائي ، ولم يفهم ان لتحرك الجماهير ظروفاً موضوعية وذاتية لا تنضج من نفسها،

وانما تنضج من خلال معارك فكرية وعملية وتنظيمية تقودها أدوات سياسية مؤهلة . والجماهير تعجب بالبطولة دائماً ولكنها لا تتبع الابطال الا اذا توفرت متطلبات معينة .

وكان العمل الفدائي ينطلق من مسلّمة هي أن لكل عربي مصلحة في التحرير ، وبالتالي فان كل عربي سيكون عاجلا ام آجلا في صلب عملية التحرير ،ولكن هذا التفكير مخطىء بلا شك، لان عملية مجابهة اسرائيل ثورة وليست لكل عربي مصلحة في الثورات .

لقد وقف العمل الفدائي موقف المندهش أمام مشهد عدم الانخراط العربي في معركة التحرير واوصلته دهشته الى اتهام الوضع العربي واحياناً العرب بصورة عامة ،لا الى مراجعة فهمه الأصلي في كيفية زج الجماهير العربية في المعركة .

ان معركة المحافظة والتقدم داخل المقاومة الفلسطينية ، معركة اليمين واليسار كما يسميها البعض، ومعركة الكيان(١) والثورة كما ارى تسميتها تدور بالدرجة الاولى حول هذا الموضوع: كيفية زج الشعب العربي كله فضلا عن الشعب الفلسطيني في المعركة .

ان المحافظين او اليمينيين او الكيانيين على الاصح في المقاومة يفضلون اعلان اليأس من الجماهير العربية على تقبل مشروع كامل نظري وعملي يستهدف النجاح في معركة زج الشعب العربي . فالمحطة القريبة اكثر اغراء لهم من الطريق الطويل . والمحطة لا يمكن ان تكون الا قبول دخول السوق العربية والدولية لحل القضية . وهنا يكون قد تحول الموضوع من موضوع استرداد فلسطين الى موضوع تحصيل شيء ما للفلسطينيين .

ان الذي حصل في المقاومة هو انه بدل ان يتم نجاح المقاومة في عزل الجماهير العربية عن الانظمة تم نجاح الانظمة في عزل هذه الجماهير عن المقاومة ، واذا كان نجاح الانظمة هو نتيجة تآمرها فهو كذلك نتيجة الكيانية داخل العمل الفلسطيني ، تلك الكيانية التي عطلت فعل العمل الفدائي في الجماهير العربية وعطلت التفاعل بين الاثنين . واوجدت - وهذا هو الاخطر - لغة مشتركة بين معظم اجزاء العمل الفلسطيني والانظمة العربية . فالكياني في العمل الفلسطيني ميال للتفاهم بسهولة مع الكياني خارج هذا العمل في اي قطر من الاقطار العربية .

كان على العمل الفدائي ان يختار بين امرين ،اما ان يفهم زج الشعب العربي في القتال على انه تطبيق لنظرية في الثورة العربية وإما أن يتراجع نهائياً عن فكرة زج الشعب العربي . وقد اختارت بعض اجنحة المقاومة التخلي عن فكرة الزج بينما اتجه بعضها الى قبول العمل على اساس نظرية في الثورة العربية .

منح الصلح

---

١) يصح تعريف الكيانية بأنها ، بعكس الوطنية والاستقلالية وبخلاف الاقليمية والقطرية ، مرض في الجسم الوطني يتجلى في النمو بغير الاتجاه الصحيح .فهي تستعيض بالسلطة عن الهدف ، معتبرة تسلم السلطة انتصاراً للوطن ، وتنصرف عن الموضوع والمحتوى الى الاشكال والرموز ، وتقدم -زمنياً على الأقل- المنافسة للعربي على الخصومة للعدو وتهمل جماهير الشعب فتخدم مصلحة طبقة.

وهكذا تبدو الكيانية في الوقت الحاضر ظاهرة فلسطينية بقدر ما هي ظاهرة لبنانية أو كويتية او ليبية ... غير ان خطرها في الساحة الفلسطينية اكبر وادعى الى المحاربة لانها في جوهرها وقوف بين شعب فلسطين وعدوه الاساسي في اسرائيل ، ولأنها محاولة تعويض عن النصر الحقيقي بالكسب الشكلي .

II - تأسيس كتابة جديدة *

I

قبل كتابة القرآن [١] ، كانت اللغة العربية ملكَ الخطابة ، نثراً أو شعراً [٢]. وكان البيان جوهر الكلام شعراً ونــثراً . ولم تؤكد الكتابة القرآنية قواعد البيان ، وحسب ، وإنما كانت كذلك نموذجها الأعلى. وهذه القواعد ما تزال ثابتة حتى اليوم . فالأدب ، في التقليد العربي هو النظام اللغوي البياني : هو وضع الكلام في نسيج بياني .

من هنا نقول إن الشعرالعربي يقدم للقارىء دلالة مسبقة وثابتة ،غالباً. فمعنى القصيدةسابق : إنه موجود في اللفظ. والعلاقة بين «اللفظ» و«المعنى» (الشكل

---

* راجع «مواقف» عدد ١٥ .

١) قصدت أن تكون هذه الدراسة استقصائية ـ وثائقية ، تهدف الى ان توضح ، تاريخياً ، وأن تؤكد ما يلي : ١ ـ التراث بذور هي من التنوع والتباين بحيث تصل الى درجة التناقض . ٢ ـ البذور التي قدر لها أن تنتشر وتسود ، لم تعد صالحة لـكي نتخذ منها نقطة انطلاق ، أو نرتبط بها . ٣ ـ الاتجاهات التي اصطلح على تسميتها بالحديثة إنما هي في معظمها صادرة عن هذه البذور الميتة. ٤ ـ ضرورة البحث عن البذور الحية التي طمست، لسبب أو آخر،والبدء منها والارتباط بها . ٥ ـ رفض نظرية الانواع الادبية ، التقليدية السائدة ،والتمهيد لنظرية جديدة.

٢) في النقد العربي ميل غالب الى التوحيد بين الخطابة والشعر ، وبين الخطيب والشاعر . والذين يفرقون بينهما يرون أن الفرق في الدرجة لا في النوع ، أي أنه فرق شكلي : الخطابــة لا تحتاج بالضرورة الى وزن وقافية ، أما الشعر فيحتاج بالضرورة اليها . لكن الوزن والقافية ليسا نقيضين للخطابة ، بل يمكن أن يشكلا ، على العكس ، عنصراً مهماً فيها .

والمضمون) ليست جدليـــة ، بل استيعابية : اللفظ يستوعب المعنى ومن ثم يمنحه البيان .ومن هنا كانت الأهمية للفظ لا للمعنى . فليس اللفـــظ (الشكل) دلالة ، بـــل إناء . وكما أن لون السائل يتبـــع لون الإناء ، فكذلك المعنى تابـــع للفظ .

II

يعتبر الجاحظ في التقليد النقدي العربي حجة بلاغية ـ بيانية ، وبخاصة في كتاب «البيان والتبيين» . ويرى ابن خلدون أن هذا الكتاب أصل من أربعـــة أصول في فن البيان . (الأصول الثلاثة الباقية : أدب الكاتب (ابن قتيبة) ، الكامل (المبرد) ، النوادر (القالي) .) يحدد الجاحـــظ بلاغـــة العرب بقوله : « وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام وليست هناك معاناة ولا مكابـــدة ولا إجالة فكر ... » ؛ فالبيان ، بالنسبة الى العربي ، « هو أن يصرف وهمه إلى الكلام ... فتأتيه المعاني ارسالاً ، وتنثال عليـــه الألفاظ انثيالاً ، ثم لا يقيده على نفسه ، ولا يدرسه أحداً من ولـده » .وفي رأيه أن هذه البلاغة هي المثال الأعلى للكـــلام . وينتقد البلاغة عند غير العرب ، ويرفضها ، ذلك أن كل كلام وكل معنى عند غير العرب إنما هو « عن طـــول فكرة ، وعن اجتهـــاد رأي ، وطول خلوة ، وعن مشاورة ومعاونة ، وعن طول التفكر ودراسة الكتب ، وحكاية الثاني علـم الأول ، وزيادة الثالث في علم الثاني ، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم » .

والجاحظ نفسه ، بدافع من هذا المثـــال ، يزدري الكتابة ويشيد بكون العرب « أميين لا يكتبون » . ففي رسالته « الكتاب » يذم مهنـــة الكتابة [1] ، ولا يمـــيز فيها بين مهنة الكتابة ومدلولها ، وبين الكتابـــة والكاتب . فأول مرتدّ في الاسلام كان كاتباً لرسول الله [2] ، وأول من غدر في الاسلام بإمامه كان كاتباً [3] و«عرق الكتابة» في عثمان هو أساس « لذمه أولياء

١) في البيان والتبيين ج ١ ، ص ٧٦ يناقض رأيه في هذه الرسالة اذ يقول : « أما أنا فلم أر قوماً قط « أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب ، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعراً وحشياً ولا ساقطاً سوقياً ». (راجع أيضاً : مقدمة طه حسين لنقد النثر ، ص ٦) .

٢) عبدالله بن سعد بن أبي سرح .

٣) معاوية بن أبي سفيان .

الله » . وعلي لم «ينوّه بذكر كاتب» .

وليس في الكتابة ، كما يتابع الجاحظ ، شرف . إذ « لو كانت كذلك ، لكان أحق الخلق بها رسول الله » . فالكتابة «دنيّة» ، ولذلك منعها الله عنه و« سدّ العلم بها على النبوة» . فالكتابة قبح « لا يتقلدها إلا تابع ، ولا يتولاها إلا من هو في معنى الخادم ».

وثمة شبه إجماع على اعتبار الجاحظ « مؤسساً للبيان العربي[1] » . لذلك يمكن اعتباره مقياساً وحجة في كون الجوهر الذي يقوم عليه الأدب العربي ، شعراً – نثراً ، إنما هو في الخطابة : البداهة والارتجال ، وما يجري مجراهما . فالخطابة في رأيه هي **خصيصة العرب** ، وحدهم . ولم يظهر في غيرهم ، حتى في اليونان ، من يستحق أن يسمى خطيباً[2] . وقوام الخطابة الطبع والفطرة (البداهة والارتجال) ، ومكانها البادية .تقابلها الكتابة شعراً – نثراً ،ومكانها المدينة – الحاضرة ، وقوامها المعاناة والمكابدة . وإذا عرفنا أن الجاحظ لا يميز بين الشعر والخطابة[3] ، بل يرى أنهما واحد ، أدركنا كيف أن الشعر العربي يقوم على فضائل «الأمية» و«البداهة» و«الارتجال» – وهي فضائل ما يزال يعتمدها معظم العرب المحدثين – قراء ، ونقاداً ، وشعراء .

ومع أن قدامة بن جعفر يعرف الكتابة بأنها « تصوير الكلام بالحروف » (نقد النثر ، ص ١٤) ، ويرى أن الكتاب « حجة الحاضر على المستقبل » ، وأنه لا قراءة دون كتابة ، وأن الله ، لذلك ، أمر بالكتابة من حيث أنه أمر بالقراءة ، («اقرأ وربك الأكرم ...» ،سورة القلم) ، ومن هنا كانت كتابة القرآن – فانه **يربط الشعر بالامية** ، شأن الجاحظ[4] . وهو يرى ، شأن الجاحظ ، أن ما ينطبق على الشعر من أحكام ينطبق على الخطابة[5] .

على هذا الأساس فصل النقاد ، وما يزالون يفصلون ، بين الشعور (البداهة، الفطرة ، الطبع) والعقل (الفكر ، المعاناة .. الخ) . هذا الفصل يلتقي مع

---

١) طه حسين ، مقدمة نقد النثر ، القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٣ .

٢) يصف طه حسين هذا القول بأنه «مجازفة ساذجة» ، المصدر السابق ، ص ١.

٣) طه حسين ، المصدر السابق ص ١٦ .

٤) المصدر السابق ، ص ٧٩ .

٥) «الشعر كلام مؤلف،فما حسن،فيه،فهو في الكلام حسن وما قبح فيه فهو في الكلام قبيح. فكل ما ذكرناه من أوصاف حد الشعر ، فاستعمله في الخطابة ... » (ص ٩٤ ، المصدر نفسه).

الفصل الرومنطيقي الساذج بين العقل والقلب . فالشعر في نظر الفاصلين هو ما صدر عن القلب . وليس هذا الفصل ساذجاً وحسب، بل هو جاهل، كذلك : يجزىء التجربة الشعرية ـ الانسانية التي هي كلّ، من جهة. ويقيّم الشعر من جهة ثانية، بكونه يصدر عن العقل أو القلب؛ والتقييم الصحيح إنما ينصبّ على التعبير وطريقتـــه وعلى رؤيا الشاعر ومحتملاتها .

ومن الغريب والمتناقض، في هذا الصدد، أن يوحد قدامة نفسه بين العقل والفكر أو القلب . يقول : «العقل قسمان : موهوب ومكسوب . فالموهوب ما جعله الله في جبلّة خلقه . والمكسوب ما أفاده الانسان بالتجربة والعبر، وبالأدب والنظم» . فهنـــاك إذن **عقل غريزي**، هو الأصل . (نقد النثر، ص ٦ ـ ٧) أما الفكر فيعني التأمل والاعتبار والنظر والقياس، وهو يرادف العقل المكسوب . ويستشهد على ذلك بما يقوله الامام جعفر الصادق : « لكل شيء دليل، ودليل العقل الفكر، ودليل الفكر الصمت » (المصدر السابق، ص ٩) ومن التفكير ما يكون بالقلب، ومن النظر ما يكون بالعقـــل ـ كما يقول قدامة . ينتج عن هذا أنه لا فصل، في رأي قدامة، بين قوى المعرفة عند الإنسان، أو قوى الابتكار العقلية والقلبية . فهي واحدة، وهي كلّ ـ وعن هذا الكل يصدر الإبداع .

III

تأسس مفهوم البلاغة على خصيصة الخطابة : الفطرة ـ البداهة ـ الارتجال . وهي، بأقسامها الثلاثـــة : علم المعاني، علم البيان، علم البديـــع، تهدف إلى أمرين : الوضوح (الارتجال) والتأثير (النفع) .

فعلم المعاني هو علم الاحتراز من الخطـــأ في تأدية المعنى المقصود، فأساسه سلامة المعنى وصحته، والمبدأ الذي يقوم عليه هو مبدأ الخطأ والصواب .

وعلم البيان هو علم الاحتراز من التعقيد . فالبيان بصر وهو عماد العلم، كما يقول الجاحظ . ويقوم علم البيان على مبدأ الوضوح .

أما علم البديع فهو علم التحسين الكلامي لإضفاء الجمال . فمبدؤه هو مبدأ التحسين . ويوضح الجاحظ هذه المبادىء بأقوال نسوقها فيما يلي :

١ ـ « مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنمـــا هو الفهم والافهام . فبأي شيء بلغت الافهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان ».

(البيان والتبيين ، الجزء الأول ص ٧٥ – ٧٦).

٢ – «وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الاشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون إظهار المعنى ... وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح ، وكانت الإشارة أبين وأنور ، كان أنفع وأنجع » . (المصدر السابق ،الجزء الأول ، ص ٧٥ – ٧٦) .

٣ – «الشعر والخطابة صنوان» (المصدر السابق ، الجزء الأول ص ٥٣) .

ويوجز الجاحظ هذا كله في قوله ان خير الشعر هو ما فهمته العامة ورضيت به الخاصة .

وهذا هو رأي ابن الأثير ، إذ يقول : « الفصيح من الألفاظ هو الظاهر البين ، وإنما كان ظاهراً بيناً لأنه مألوف الاستعمال ، وإنما كان مألوف الاستعمال لمكان حسنه ، وحسنه مدرك بالسمع » . (المثل السائر ، القاهرة الجزء الأول، ص ١١٥) .

وهذا يعني أن فصاحة الكلمة قائمة في خلوصها من الغرابة والتعقيد ومخالفة القياس .

ويكرر أبو هلال العسكري هذه الآراء كما يلي :

١ – « البلاغة هي إنهاء المعنى الى القلب » (كتاب الصناعتين ، القاهرة ١٩٥٣ ، ص ١٠) .

٢ – البلاغة « كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه من نفسه لتمكنه من نفسك ، مع صورة مقبولة ومعرض حسن » . (المصدر السابق ، ص١٠) .

٣ – «سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى الى قلب السامع ، فيفهمه » . (المصدر السابق ، ص ٦) .

٤ – البلاغة « ايضاح المعنى وتحسين اللفظ » . (المصدر السابق ، ص ١٢).

٥ – « البلاغة التقرب من المعنى البعيد ، والمعنى البعيد هو أن نعمد الى المعنى اللطيف فنكشفه ويفهمه السامع من غير فكر فيه » .(المصدر السابق ، ص ٤٧) .

٦ – « فالفصاحة والبلاغة ترجعان الى معني واحد وان اختلف أصلاهما ،

لأن كل واحد منها إنما هو الإبانة عن المعنى والاظهار له ». (المصدر السابق ، ص ٧).

ويرى القزويني الرأي نفسه ، فيحدد علم البيان بأنه « علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة ». (الايضاح ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ص ١٥٠)

هذا كله يؤكد أن حالات السامع (موافقة الكلام لمقتضى الحال) هي التي تحدد الكلام ،وأن مدى فهم السامع للكلام هو الذي يحدد بلاغته – أي قيمته. ولهذا كان المألوف أساس البلاغة ، والمجهول نقيضها.

ولما كان البديع (الإيقاع ، التناقض ، التداعي ... الخ) يزيد عنصر الاحتمال (التوتر ، الايحاء) فقد استبعده بعض البلاغيين العرب عن علم البلاغة. (السكاكي ، القزويني).

فالوضوح (المألوف) هو مبدأ الكلام نثراً (النقد ، الخطابة) وشعراً (عمود الشعر). ويحدد الوضوح بأنه مبدأ الإصابة في الوصف ، وقرب المأخذ : « هو أن تأخذ عفو الخاطر وتتناول صفو الهاجس ، ولا تكد فكرك ، ولا تتعب نفسك ». (الصناعتين ، ص ٤٩).

والآمدي في الموازنة يرفض شعر أبي تمام لغموض معانيه « وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج ». (الموازنة ، جزء ١ ، ص ٦) ، ولأنه « يخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب ، ولا مذاهب سائر الأمم » (المصدر السابق ، ص ٢٠٠) ، وهكذا كان كلام أبي تمام « ضد ما نطقت به العرب ». (المصدر السابق ، ص ١٩٩). ومن هنا لا تقبل الاستعارة (لا يقبل الشعر) إلا اذا كانت مما جرت عليه العادة (المصدر نفسه ،ص ٢٦١).

والجرجاني ، في الوساطة ، يوافق الآمدي. (الوساطة ، ص ٧٣). ولعل الجاحظ خير من يفسر الوضوح بقوله : « أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه ». (البيان والتبيين ١/٨٣).

IV

صارت الخطابة ، شعراً ونثراً ، نظاماً دالاً على الفكر العربي – محتوى

وتعبيراً، وعلى الحياة العربية ذاتها، من حيث أنها ظلت ممارسة للبداوة بأشكالها المختلفة. أعني أن الشفوية البدوية ظلت غالبة على التدوين المدني. يروى أن عمرو بن العاص، حين تم له فتح مصر وأراد أن يخبر بذلك عمر بن الخطاب، اختار معاوية بن حديج. فسأله معاوية أن يكتب بذلك رسالة. فقال له عمرو: ألست امرءاً عربياً تقدر أن تقول، وتصف ما شهدته[1] ؟

هذا الخبر يرمز إلى عقلية بكاملها، على الرغم من تدوين القرآن، ومن الأحاديث والروايات التي تؤكد على أهمية تقييد العلم او تدوينه[2]. وتنبه ذو الرمّة، وهو من أوائل الشعراء الذين خرجوا على الخطابة، الى أهمية الكتابة، فقال مرة لعيسى بن عمر: «اكتب شعري، فالكتاب أعجب إلي من الحفظ. إن الأعرابي لينسى الكلمة قد سهرت في طلبها ليلة فيضع موضعها كلمة في وزنها لا تساويها، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام[3]».

ولعل هذا الموقف يرمز الى بداية الصراع بين الشفوية والكتابة، البداوة والحضارة، الأمية والثقافة. فقد اتخذ أنصار البداوة من أمية النبي حجة على الثقافة (المعاناة والمكابدة)، وجعلوا منها رمزاً للاصالة العربية، أو للفطرة العربية. فكل ما للعربي موهوب، وهو له بالطبع والغريزة (مقابل الوحي للرسول)، وكل ما لغيرهم مكسوب، وهو لهم بالجهد والكد. والعلم الأول أفضل. وكما أن الأمية في الرسول ليست نقصاً، وإنما هي معجزة ـ فكذلك الأمية معجزة العرب. وكما أن النبي يعرف كل شيء من غير «مدارسة ولا نظر في كتاب» (صبح الاعشى، ١/٤٢) فإن فضيلة العربي وتفوقه هما في كونه صدر عن الفطرة، وليس عن الدراسة والكتب. وكما حرمت الكتابة على النبي

---

١) البداية والنهاية، ٧/٧٠. وهناك أخبار كثيرة عن الاستهانة بالكتابة، راجع ما ورد عن الخطابة في البيان والتبيين للجاحظ، راجع أيضاً الخطابة في صدر الاسلام، محمد طاهر درويش، القاهرة ١٩٦٥، ص ١١٨ وما بعدها. وراجع الخطابة العربية في عصرها الذهبي، احسان النص، دار المعارف ١٩٦٣.

٢) راجع «صبح الاعشى»، الجزء الاول، ص ٣٥ وما بعدها.

٣) صبح الاعشى، ص ٣٦. وفي رواية: «قال الاصمعي: كان ذو الرمة يقول: لان يروي شعري صبي في المكتب، أحب إلي من أن يرويه الاعرابي، لأن الاعرابي اذا شك في حرف وضع مكانه حرفاً يقتضبه من ساعته وقد سهرت له ليلة. والصبي اذا شك في حرف سكت حتى يسأل معلمه» (مقدمة مخطوطة ديوان الابيوردي، نقلاً عن «كتاب القوافي» للتنوخي، دار الارشاد، بيروت ١٩٧٠ (المقدمة ص ٣٧)

« رداً على الملحدين حيث نسبوه الى الاقتباس من كتب المتقدمين » – كذلك يفتخر العرب بالأمية رداً على الامم التي تقتبس من الكتب. وبما أن الإنسان يتوصل بالكتابة الى « تأليف الكلام المنثور وإخراجه في الصور التي تأخذ بمجامع القلوب » فان عدم علم العرب بها من أقوى الحجج على تفوقهم، تماماً كما كان عدم علم النبي بها «من أقوى الحجج على تكذيب معانديه، وحسم أسباب الشك فيه». (صبح الاعشى، ١/٤٣).

V

البداوة هي السمة الغالبة في التجربة الشعرية العربية الجديدة، وزناً ونثراً. انها **استطراد للثابت**. شعر الوطنية استطراد لشعر الحماسة. وشعر النقد الذي يتناول المجتمع العربي استطراد للشعر السياسي وشعر الهجاء والشكوى. وشعر الحب استطراد لامرىء القيس، وعمر بن أبي ربيعة، (أو لنشيد الاناشيد). وأعني بالاستطراد **احتضاناً لزمن النموذج الاول ومكانه**. فهذه التجربة لم تؤسس بعد **الفرق** حتى في الشكل. وإذا استثنينا بعض النماذج القليلة، والاستثناء ليس قاعدة، فان الجملة الشعرية التي توجه التجربة الشعرية الجديدة هي نفسها الجملة الشعرية القديمة. والمفارقة الصارخة هنا هي أن الشعر غير الموزون يحاول أن يلبس خصائص الوزن، وأن الشعر الموزون يحاول ان يلبس خصائص غير الموزون. وهكذا قد نجد شاعراً يكتب نثراً أقرب الى امرىء القيس من شاعر آخر يكتب وزناً. وهذا يعني أن تغيير الشكل خداع وغير كاف. ويعني بالتالي أن للتجربة الشعرية الجديدة شكلاً منفصلاً عن المضمون، تماماً كما كانت التجربة الشعرية القديمة. لقد تقولب الشكل «الجديد» هو كذلك وأصبح وعاء. وما ينطبق هنا على القالب الوزني ينطبق كذلك على القالب النثري. وهكذا نرى أن الشعراء الذين يكتبون وزناً يميلون الى النثر (الكتابة)، والذين يكتبون نثراً يميلون الى الخطابة (الوزن). وهؤلاء وأولئك خطباء مطربون. ومعظمهم ينتقدون الخطابة (الفطرة، البداهة، الارتجال) في حين أنهم يطالبون بالفطرة والبداهة الخ، من حيث أنهم يميلون الى « شعر القلب » ويرفضون «شعر الفكر». وهذا الفصل ساذج، وورومنطيقي من الدرجة الدنيا، بالاضافة الى أنه تقليدي.

نأخذ أمثلة :

١ ـ اللغة ، أولاً . اللغة العربية مؤسسة ، مستقلة عن الاشياء . وفي حين كانت مهمات الكتابة وأغراضها تتعدد وتتغيّر ، لتعدد الظروف وتغيرهــا ، كانت اللغة تزداد استقلالاً من حيث هي مؤسسة ، وتزداد ثباتاً . وكان لهـذا الثبات نتيجتان : الاولى ، انعزال اللغة عن النشـاط الفاعل في المجتمع حتى صارت عالم ألفاظ إزاء عالم الوقائع ، بحيث كادت الكلمة أن تصبح رسماً بـلا دلالة . والنتيجة الثانية هي تحويل الكاتب (الشاعر) الى شخص لا يتحرك في الحياة ، في معاناة الواقع ، وإنما يتحرك في الالفاظ ومعاناة صياغتها . ومن هنا دلالة الاهمية التي يأخذها اللفظ في الشعر والنثر . فالكتابة ، تحديداً ، صناعة ألفاظ . وبما أن الوسيلة هنا (الالفاظ) صارت غاية ، فقد كان محتماً أن يصبح الشعر تكراراً . ومن يلقي نظرة على كتب النقد العربي يجد أنهـا تجمع تقريباً على أن الشعر تجربة في صياغــة الالفاظ ، لا تجربة في رؤيا الحياة والانسان والعالم[١] . فلقد استغرق النقاد والشعراء النموذج الاول (الجاهلي) بحيث أصبح مثلهم الاعلى صناعة ما يجري مجراه [٢] . وهذا مما أدى إلى ان تصبح اللغــة العربية لغة فوقية تسبح في سماء الشاعر ، لا على أرضــه ولا في نفسه وحياته . ولعل في هذا ما يفسر اهمال الشاعر العربي للعــالم : فهو لا يعمل حتى على تفسيره ، فبالاحرى أنه لا يعمل على تغييره . وفي هذا ما يفسر كذلــك الرأي الشائع المعاصر الذي يقول بالفصل بين الشعر والسياسة . وهو فصل يدل على ذهنية تقليدية خالصة وعلى جهل بمعنى التجربة الشعرية الجديدة . وهو ، الى ذلك ، أكثر خطورة من الفصل الساذج الآخر بين القلب والعقل ، بين الشعور والفكر . ذلك أن هذا الفصل يتضمن فصل الشاعر عن عالم الوقائع ، وربطـه بعالم الالفاظ هكذا يصبح هامشياً : يهرج ـ يغني للملك أو لنفسه ، فيما يصوغ الالفاظ . كأنه بذلك يعتبر اللغة مخزناً موجوداً ، يأتي اليه ويأخذ منه الـكلمات التي تلائمه : يصنفها ، يضعها في سياق ما ، ويسمي هذا السياق شعراً . يصبـح الحب ، مثلاً ، بهذا المعنى ، مجموعة صيغ وألفاظ متناثرة في هــذا المخزن .

---

١) قد نجد أصل ذلك عند أرسطو : فكمال الشيء ، عنده ، ليس في «مادته» بل في «صورته» ، وهكذا فان كمال الشعر ليس في «مادته» ـ وهي هنا المعنى ـ وانما في «صورته» ، وهي ، هنا ، الألفاظ .

٢) ان رفض أبي نواس وأبي تمام لهذا النموذج يعتبر ثورة شعرية ، بالمعنى العميق للكلمة ، لم تفهم كما يليق بأهميتها ، ولم تعط بعد حقها من الدراسة .

وهكذا يقال في كل «موضوع» غير الحب . ويصبح الشاعر ، بهذا المعنى ، حيادياً ، منظراً من الالفاظ ، يسلي – يطرب الناس . ومن هنا نفهم كيف أن الشعر العربي لا يؤسّس وانما يقبل المؤسَّس ويحتضنه : لا يرى ، بل يصف – يمدح – يهجو – الخ . يكتب دون أن يكتب : لا يشكل أي تشويش على المجتمع . يكتب باللالغة ، على مسافة من المجتمع : «فيشجعه» المجتمع و«يقدمه» و«يعرضه» – كما يعرض شكلاً زخرفياً مسلياً .

الشاعر هنا **يستخدم** اللغة . والموقف الجديد يفرض على الشاعر أن يفجّر اللغة – ان يخلقها لا ان يستخدمها. الشاعر القديم – المعاصر يكتب كما يتكلم . لذلك صارت لغته نمطاً . واللغة – النمط تقود الى الشكل – النمط ، والى التعبير – النمط . تقرأ المجموعات الشعرية الحديثة فترى أنها **جملة واحدة** ، **بايقاع واحد** .

في النظرة الشعرية الجديدة ، لا يكتب المبدع كما يتكلم ، **بل يتكلم كما يكتب** . إنه يستبدل لغة الكتابة بحسب الكلام ، باللغة الجديدة : لغة الكلام بحسب الكتابة . هذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف ،واستئصالهامن سياقها المعروف . وبدل أن يكون الشاعر جزءاً من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءاً من الشاعر . وبهذا المعنى نقول : الاساس هو الشاعر لا الشعر . وهكذا تصبح اللغة تجلّـي الشاعر لا تحبسه : لا يلبسها ، وانما يتجلى فيهـا . وهكذا يؤسِّسها : فاللغة تولد مع كل مبدع . فلغة المبدع لا تجيء من الكلام الذي سبق أن نطق به ، بل تجيء من كون الانسان يُعرف ، جوهرياً ، بين جميع الكائنات ، **بأنه الناطق** : تجيء من الاصل ، لا من التالي للأصل ؛ لا تجيء مما تراكم ، بل مما لم يتراكم بعد . لا تصدر ، بتعبير آخر ، عن منظومة من الافكار والرموز والصيغ الموجودة سابقاً ، بل تصدر عن مبدع يبدو ،لفرادة ابداعه، كأنه يؤسسها للمرة الاولى . هكذا لا تستمد لغة المبدع رموزها وأبعادها من لغة سابقة ، وانما تنشأ رموزها وأبعادها معها وتنمو معها . ولا نفهمها بالعودة الى مصادر سابقة (الاساطير ، التوراة ، الشعر العربي ، أو الغربي .الخ) وانما نفهمها بالغوص فيها هي ذاتها .

٢ – المثال الثاني ، بعد الزمن . الزمن في التجربة الشعرية الجديدة ، هو نفسه الزمن في الشعر القديم : ليس بعداً داخلياً في الاشياء ، يخلقها ويغنيها وانما هو قدر خارجي يفسد الحياة ، ويهدم الكمال ، ويلتهم الاشياء . فالزمن دائماً يتضمن الكارثة . وهو من هذه الناحية ، زمن رومنطيقي . وسواء

تحركت القصيدة الجديدة في مستوى سوسيولوجي ، او مستوى سيكولوجي أو مستوى استعادي – ذكروي ، فهي تتحرك في اطار هذا الزمن ؛ الزمن – القدر ، الخارجي . هذا المفهوم للزمن يبقينا في اطار القضاء والقدر ، ويبعدنا عن التاريخ . أعني أنه يبقينا في اطار النظرة التقليدية القائلة بأن الآلام والشرور «طبيعية» ، أي لا يمكن الخلاص منها . والنظرة الجديدة (الشعرية) هي التي تقول بأن الآلام والشرور «غير طبيعية» ، ولذلك يمكن الخلاص منها . النظرة الجديدة هي الخروج من قدر الطبيعة والدخول في ارادة الانسان . هي الخروج من الثبات الى التحول . هي الخروج من الصراعات والتناقضات الذهنية ، والدخول في عالم الصراعات والتناقضات الحياتية . هي الايمان بأن الانسان قادر على تغيير نفسه والعالم معاً ، قادر على صنع التاريخ . والقصيدة الجديدة هي التي تكون ، من هذه الشرفة ، **مسرحاً** للعالم .

٣ – مثل آخر : جميع الشعراء في الفترة الزمنية الراهنة يصدرون عن الرأي القائل بأن الشعر إنما هو تعبير طبيعي عن الواقع . وهم يدافعون عن هذا الرأي ، ويعلنونه باستمرار ، ويكررونه . وهذا رأي تقليدي قديم ، تابع من مفهوم الزمن كقدر .

والموقف الشعري الصحيح ، هو الذي يؤكد النقيض : فالشعر الجديد هو ما يناقض الطبيعة (الواقع) . ففي مجتمع ، كالمجتمع العربي ، مغترب على جميع المستويات ، يجب أن يكون الشعر ، والفن ، بعامة ، نقيضاً للواقع ، يحطم جميع أوهامه ، وبينها وهم الطبيعة [1].

---

١) تدخل ضمن هذا المنظور معظم القصائد التي أتيح لها أن تظهر على صفحات مجلة «شعر». هذه اشارة يقتضيها سياق البحث . ذلك أنني لا أريد أن أدخل هنا في نقاش حول المجلة . فهذا النقاش ، وكل نقاش من نوعه ، يفترض مستوى رفيعاً من المعرفة ، وبخاصة الشعرية – الى كونه يفترض مستوى منهجياً عالياً (راجع ،مثلا ،في ملحق النهار،تاريخ ١٨ تموز ١٩٧١ مستوى ردود الفعل على ما كتبته في العدد ١٥ من «مواقف»). فالمجلة، كل مجلة، ليست في التحليل الاخير مكتباً ولا علاقات عامة ولا تصريحات صحفية ، ولا مسؤوليات في التحرير والادارة . المجلة روح معين. وهذا الروح لا يجيء من لا شيء ، بل يجيء من شخص أو أكثر ، وأشخاص المجلة معروفون ، ونتاج كل منهم معروف ، وهكذا يسهل على كل ناقد حقيقي للشعر ، أن يعرف قيمة كل منهم ودوره ، ويعرف من ثم ، حقيقة مجلة شعر : ماذا كانت ، وماذا بقي منها .

كانت المجلة ملتقى فريداً لافراد ، ولم تكن لساناً ناطقاً ، باسم جماعة . فهي ، من هذه الناحية، بمجموع نتاج هؤلاء الافراد، وأهميتها هي في أهمية كل فرد ، على حدة. ومن هنا نخطىء ←

VI

الثورة الكتابية الأولى التي نشأت في وجه الخطابة، نثراً أو شعراً، هي **القرآن**: فالقرآن نهاية الارتجال والبداهة. هو، بمعنى آخر، نهاية البادية وبدء المدينة. يمكن القول، تبعاً لذلك، إنه بداية المعاناة والمكابدة و«إجالة الفكر». القرآن إبداع للعالم **بالوحي** (من حيث أنه تصور جديد للعالم) وتأسيس له بالكتابة. **فالكتابة هي وضع العالم ـ واقعاً وغيباً، صورة ومعنى، في نظام لغوي**. هي، بكلام آخر، **رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص**. والقرآن ليس شعراً ولا نثراً. وحين نجوّز القول عنه إنه شعر، أو نثر نقول: انه شعر لا كالشعر، ونثر لا كالنثر. والقرآن، من هذه الناحية، يتجاوز الأنواع الأدبية ويخلق نوعاً جديداً. لكن هذا النوع الجديد من الكتابة، انما هو وليد رؤيا جديدة للعالم.

هذه الكتابة تأسيس: كل كتابة بعدها لا تصح الا اذا كانت خروجاً على قواعد الخطابة، وتأسيساً لقواعد جديدة، ـ إلا اذا طمحت لتكون، هي كذلك تأسيساً. وقبل أن أمضي في تبيان ما أذهب اليه فيما يتصل بتأسيس كتابة جديدة، سأعرض لتطور الكتابة ومفهومها.

VII

نشأت الكتابة، كمهنة، مع تدوين القرآن. قد تكون موجودة قبله، لكن لم يصلنا قبل القرآن كتاب مدون بالعربية. المعنى الأول للكاتب، في العربية، هو اذن المدوّن، الناسخ. وهذا هو المعنى نفسه الذي ساد أوروبا قبل القرن السادس عشر. يعرّف *Littré* الكاتب في هذه الفترة بأنه «الذي يمتهن الكتابة للآخر». أما المعنى الثاني للكاتب، أي المؤلف فنشأ في أوروبا

حين ننظر الى الجملة كجماعة، وان اشتركت هذه الجماعة في رفض أشياء كثيرة. فتحديد الجماعة بما ترفضه ليس تحديداً، بل تأطير. ذلك أن جوهر الجماعة، أية جماعة، انما هو فيما تقبله، لا فيما ترفضه، فيما تعطيه أو تبنيه بعد أن ترفض أو تهدم. ولم يكن حتى رفض هؤلاء واحداً. أما من حيث القبول فانهم يختلفون كلياً، حتى في الاوليات.

بعد القرن السادس عشر . ونشأ في اللغة العربية [١] ، في دمشق في القرن السابع [٢] . لكن الكتابة بقيت مهنة : تدويناً أو نقلا أو تصنيفاً . والكتابة بالمعنى الإبداعي ـ الحديث ، لم تنشأ الا في القرن الثامن . وقد وصلت الى درجة عالية من النضوج والتنوّع مع المتصوفة من أمثال النفّري [٣]، ومع التوحيدي [٤].

ذلك ان الكاتب ، بالمعنى الحديث ، ليس المثقف ، وليس كل من يؤلف وينشر. وانما هو من يتمتع بموهبة الكتابة ومن يكتب بشكل خاص متميز ؛ هو ، بتعبير آخر ، من له أسلوب وشخصية في الكتابة ، يمنحانه نبرة خاصة وطابعاً خاصاً : فرادةً تميزه عن غيره . فالكاتب ، بالمعنى الذي أقصده ، هو من له رؤيا خاصة للعالم ، وطريقة خاصة في التعبير عن هذه الرؤيا .

هذه الكتابة نشأت الى جانب الخطابة (الشعر) وفي معزل عنها . ولم تكن نشأتها نشأة تكامل مع الخطابة بل نشأة انفصال . ولم يكن هذا الانفصال في الدرجة (كما هو الشأن بين الخطابة والشعر) ، بل في النوع . فالخطابة (الشعر) فطرية تقوم على البداهة والارتجال (العفوية في الاصطلاح المحدث) ، أما الكتابة فكسبية تقوم على المعاناة والمكابدة ، دون أن تعنيا أو تتضمنا التكلف أو التصنع .

VIII

بالغ بعض العرب في أهمية الكتابة من حيث هي صناعة فرضتها حياتهم الحديثة . يقول سعيد بن العاص : « من لم يكتب فيمينه يسرى » . ويقول معن بن زائدة : « اذا لم تكتب اليد فهي رِجْل » . وقيل كذلك : « لا دية ليد لا

---

١) كان قد عرف سابقاً في اللغتين السريانية والآرامية ، وقبلها في الفينيقية والبابلية والسومرية .

٢) قيل ان أول من صنّف كتاباً هو زياد بن أبيه في المثالب ، لكنه لم يصل الينا . والكتاب الاول الذي وصل وطبع كان عن أخبار الامم الماضية صنّفه عبيد بن شرية الجرهمي ، الذي استحضره معاوية من صنعاء (اليمن) . وقد طبع في حيدر آباد ١٩٤٧ م . (بروكلمان ، تاريخ الادب العربي ، الجزء الاول ص ٢٥٠ ـ ٢٥١).

٣) توفي سنة ٣٥٤ هـ .

٤) يمكن أن نذكر أسماء أخرى كعبد الحميد الكاتب وابن المقفع والجاحظ والحلاج وابن عربي والسهروردي . وتراثنا حافل بأسماء أخرى كثيرة .

تكتب [١] . واذا كانت الكتابة ـ الصناعة ، في هذا المستوى من الأهمية ، فان الكاتب أكثر أهمية من سائر الناس . يقول الزبير بن بكار : « الكتاب ملوك وسائر الناس سوقة [٢] » . ويقول ابن المقفع : « الملوك أحوج الى الكتاب من الكتاب الى الملوك [٣] » .

غير أنهم لم يتنبهوا الى عمق مدلولها والى النتائج التي تترتب عليه ، على الرغم من أن بعضهم فضلها على الشعر [٤] . لقد أخذوا بها **كظاهرة حديثة** تنافس الخطابة ـ الشعر ، وتزاحمها وتحل محلها . وبعد نشوء الكتابة ورسوخها ، صار النقاد يتحدثون عن نوعين من الكلام : الشعر والكتابة ، أي الخطابة والكتابة ، باعتبار أن الخطابة صنو الشعر . فالعسكري يسمي كتابه « الصناعتين : الشعر والكتابة » وابن الأثير يسمي كتابه : « المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر » . ولا يقصد هنا من الكاتب جانب الصناعة ، بل جانب الانشاء ، أي ابتكار أسلوب جديد ، ومعاني جديدة .

يقول القلقشندي :

١ ـ « الكتابة في اللغة مصدر كتب ... ومعناها الجمع . يقال : تكتبت القوم اذا اجتمعوا ، ومنه قيل لجماعة الخيل كتيبة ... ومن ثم سمي الخط كتابة لجمع الحروف بعضها الى بعض » .

٢ ـ « قال ابن الأعرابي : وقد تطلق الكتابة على **العلم** . ومنه قوله تعالى : أم عندهم الغيب فهم يكتبون » . أي يعلمون . وعلى حد ذلك قوله ﷺ في كتابه لأهل اليمن حين بعث اليهم معاذاً وغيره : « اني بعثت اليكم كاتباً » ـ قال ابن الأثير في غريب الحديث : أراد **عالماً** ، سمي بذلك لأن الغالب على من كان يعلم الكتابة أن عنده علماً ومعرفة ، وكان الكاتب عندهم قليلا وفيهم عزيزاً » .

٣ ـ «أما في الاصطلاح فقد عرفها صاحب مواد البيان بانها صناعة **روحانية** تظهر بآلة جثمانية دالة على المراد بتوسط نظمها . ولم يبين مقاصد الحد ولا ما

---

١) هذه الاقوال وكثير غيرها وردت في صبح الاعشى ، الجزء الاول ، ص ٣٦ وما بعدها.
٢) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .
٣) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .
٤) المصدر ذاته ، ص ٥٨ ـ ٦١ .

دخل فيه ولا ما خرج عنه . غير أنه فسر في موضع آخر معنى الروحانية فيها **بالألفاظ التي يتخيلها الكاتب في أوهامه ويصور من ضم بعضها الى بعض صورة باطنة قائمة في نفسه** ، والجثمانية بالخط الذي يخطه القلم وتقيد به تلــك الصورة وتصير ، بعد ان كانت صورة معقولة باطنة ، صورة محسوســة ظاهرة . وفسر الآلة بالقلم ، وبذلك يظهر معنى الحد وما يدخل فيه ويخرج عنه . ولا شك ان هذا التحديد **يشمل جميــع ما يسطره القلم مما يتصوره الذهن ويتخيله الوهم** ، فيدخل **تحته مطلق الكتابة** ، كما هو المستفاد من المعنى اللغوي » .

٤ ـ « الا ان العرف فيما تقدم من الزمان قد خص لفظ الكتابة بصناعــة **الانشاء** حتى كانت الكتابة اذا أطلقت لا يراد بها غير **كتابة الانشاء** ، والكاتب اذا اطلق لا يراد به غير كاتبها ... فاما تسميتها بكتابة الانشاء **فتخصيص لها** بالاضافة الى الانشاء الذي هو **أصل** موضوعها ، وهو مصدر **انشأ** الشيء ، اذا **ابتدأه او اخترعه** على **غير مثال يحتذيه** » .

٥ ـ « كتابة الانشاء مستلزمة **للعلم بكل نوع** من الكتابة ... لما يحتاج اليه من التصرف في المعاني المتداولة ، والعبارة عنها بألفاظ **غير الالفاظ التي عبر بها من سبق الى استعمالها** . مع حفظ صورتها وتأديتها الى حقائقها . وفي ذلك من المشقة ما لا خفاء فيه على من مارس الصناعة ، خصوصاً اذا **طلب الزيادة والعلو على من تقدمه** في استعمالها ، او حذا حذو رسوم المبرزين الذين ينتحلون الكلام ويوقعونه مواقعه ، مع مراعاة رشاقة اللفظ ، وحلاوة المعنى ، وبلاغته ومناسبته ، مع ما يحتاجه من **اختراع المعاني الابكار للأمور الحادثة التي لم يقع مثلها** ، **ولا سبق سابق الى كتابتها ـ لان الحوادث والوقائع لا تتناهى ولا تقف عند حد** » .

٦ ـ « ومن هنا تنقّص الوزير ضياء الدين بن الأثير في المثل السائر المقامات الحريرية وازدراها ، جانحاً الى انها **صور موضوعة في قوالب حكايات** ، **مبنية على مبدأ ومقطع** ، بخــلاف الكتابة فان اهوالها **غير متناهية** . ولو روعي حال ما يكتبه الكاتب في أدنى مدة لكان مثل المقامات مرات » . (صبح الاعشى ١/٥ ـ ٥٥) .

ان في هذه النصوص ما يدين الكلام القديم ـ خطابــة وشعراً ؛ ويدين الأساس الذي يقوم عليه وهو الامية ـ الفطرة ـ الارتجال ـ البداهة ؛ وفيهــا

الى ذلك ، ما يدفع الى تفضيل النثر (الجديد ـ الناشىء) على الشعر (القديم ـ السابق ١) .ومن هنا تؤسس هذه النصوص عهداً جديداً من الكتابة ، اعني من الشعر ، دون ان يدري بذلك اصحابها ، او يقصدون اليه .

نوجز الأسس التي يقوم عليها هذا العهد الجديد في النقاط التالية :

١ ـ اذا كانت الكتابة «جمعاً» فان الكلام غير المكتوب يظل «مبعثراً» لا ناظم له ،ولا ثقة فيه . انه «قول يسمع» . والقول والسمع لا تهمها الكلمة بذاتها ، بل يهمها وزن الكلمة . لذلك ربما استبدلا مقطعاً وزنياً نسياه ،بمقطع آخر يوازيه ليحل محله .وهذا ما شكا منه ذو الرمة . وضمن هذا المنظور يحق لنا ،بكل تأكيد ، ان نشك في فنية الشعر الذي قيل وسمع ،دون ان يكتب ـ وهو هنا الشعر الجاهلي ؛ هذا اذا لم يحق لنا الشك في وجوده اصلا . اناستبدال كلمة بكلمة او مقطع بمقطع ، في البيت ، يغيّر دلالة البيت ويغيّر سياقه . ومن ثم يصعب تقييمه ـ ويصعب اتخاذه نموذجاً فنياً . وبهذا المعنى يصبح من الصعب جداً القول ان الشعر الجاهلي أصل ونموذج . وبهذا المعنى كذلك تسقط جميع المقاييس والأحكام التي استندت الى التسليم بأن هذا الشعر أصل ونموذج .

ثم إن لجمع الحروف على ورقة بيضاء ، لنوع هذا الجمع وكيفيته ، بعداً فنياً ـ ايحائياً ، لا يمكن ان يعرفه الكلام غير المجموع . وهذا البعد جزء جوهري من الكلام ذاته . وهو بعدٌ اكتشفته الكتابة الأوروبية الحديثة منذ مالارميه، وأغنته السوريالية . واليوم يزداد غنى في كتابةبعض الكتاب المعاصرين .

٢ ـ الكتابة علم : لا علم بالمعلوم وحسب ، بل بالمجهول كذلك . والكاتب في هذا المنظور «عزيز» نادر . ومن هنا امتيازه . والعلم نقيض الامية التي كان الجاحظ يجعل منها المثل الاعلى ، في الشعر ، وفي امتياز العربي على غيره ، وتفوقه .

وكون الكتابة علماً ، ينقلها من الانفعال والجزئية ، الى الفعل والاحاطة . فلا يكفي ، لكي تكتب ، ان يعذبك الالم ، او يهزك الفرح ، او يشير الحنين . والبداهة والارتجال والفطرة لا تعني ، بحد ذاتها ، شيئاً . فلكي

---

١) راجع صبح الاعشى ، ١/٥٨-٦١ .

كاتب يجب ان تعلم كل شيء - ان تحس به وتدركه ، وان تحيط بــه . وهذا هو المعنى الحديث للكتابة .

٣ ـ الكتابة صناعة «روحانية» . أي انها تجسيد بالحروف للصور الباطنة. والكتابة بهذا المعنى رؤيا ، اولاً . وهي تقوم على هذه الرؤيا البدئية . وفي ذلك ما يناقض المثـــال الشعري العربي السائد آنذاك ، من ان الشعر احتذاء مثال سابق . فالشاعر لا يرى ، وانما ينوع في رؤيا المثال السابق . فهو محكوم بالتكرار ،لانه محكوم بالتقليد. بينما الكتابة لا تكون الا برؤيا شخصية متميزة.

٤ ـ والكتابة «انشاء» اي انها اختراع على غير مثال. وهذه النقطة امتداد وتتمة للنقطة السابقة . وهي تؤكد الفرق بين الكتابة الناشئة ، التي تتم على غير مثال ،والشعر قبلها ،الذي لا قيمة له الا اذا قيل احتذاء بمثال سابق،كامل . والانشاء يلغي مفهوم الكمال الموجود فيما سبق ، ويضعه في فعل الانشاء ذاته. وبما ان الانشاء ، بطبيعته ، حركة تجيء من المستقبل فان الكمال موجود في المستقبل . والكاتب «يسافر» نحوه ، ولا «يعود» اليه .

٥ ـ الكتابة عمل شاق لا يعرفه الا من مارسه . وهي عمل شاق لانها انشاء مستمر ، خارج القوالب السابقة ، ولان هذا الانشاء وليد « الامور الحادثة التي لم يقع مثلها » . وهذا نقيض الشعر في الماضي ، الذي لم يكن يتناول الا الحوادث التي وقعت ، والحوادث التي تماثلت وتكررت ؛ ولهذا كان يصف ولا يبتكر وكان يعلم ولا يوحي .

٦ ـ الكتابة لا متناهية شكلاً وموضوعاً ، لانها تواجــــه عالماً لامتناهياً . والشعر في الماضي كان محدوداً ، لانه كان يدور في عالم محدود ، لا من حيث موضوعاته وحسب ، بل من حيث اشكاله وايقاعاته كذلك. فالشعر «محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها الى زيادة الالفاظ والتقديم فيها والتأخير، وقصر الممدود ومد المقصور ، وصرف ما لا ينصرف ومنع ما ينصرف من الصرف ، واستعمال الكلمة المرفوضة وتبديل اللفظة الفصيحة بغيرها وغير ذلك مما تلجىء اليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لالفاظه [١]» .وان تكون المعاني تابعة للالفاظ امر يتضمن شيئـــين : الاول هو ان المعنى محدود باللفظ ، اي بالشكل . ولما كان الشكل بذاته محدوداً ، كان المعنى قليـــل الاهمية . ومن هنا الالحاح على ان الشعر ليس في المعنى . بل في اللفظ . والشيء الثاني هو ان البيت الشعري قالب . ولا بد لكي يكتمل ، من ان

---

١) صبح الاعشى ، ١ / ٥٨ .

يمتلىء بالالفاظ الملائمة ، وزنياً ، لهذا القالب. وهذا يعني ان الالفاظ تابعة هي ذاتها . لقالب سابق جاهز - وبذلك يفقد الشاعر ، بدئياً ، حريته في اختيار الالفاظ وعددها ومن ثم يفقد حريته في اغناء المعنى . وهكذا يكون المعنى مفروضاً عليه ، لأنه مفرغ في قالب مفروض عليه ، وهو قالب يفرض بدوره ألفاظاً وعدداً معيناً منها .

« والكلام المنثور لا يحتاج فيه الى شيء من ذلك ، فتكون ألفاظه تابعة لمعانيه [١] » . وان تكون الألفاظ تابعة للمعاني ، أمر يتضمن الحرية البدئية في اختيار الشكل (الألفاظ والتراكيب والصيغ) الملائم لمعنى هو نفسه مستجد وغير سابق أوجاهز ، لانه وليد الحوادث الناشئة (التجربة) ويكون هذا المعنى لامتناهياً . لأنه نابع تجربة غير متناهية ، وبذلك يكون شكله لامتناهياً ومن هنا تكون الألفاظ تابعة للمعاني .

وضمن هذا المنظور لا يقدر الكاتب ان يكتب الا اذا كان في نفسه . هو بالذات ، معنى خاص - اي الا اذا كان لديه ما يقوله . بينما الشاعر يستطيع في كل لحظة ان يملأ بالفاظ معينة قوالب معينة ، دون ان يكون لديه ، بالضرورة شيء يقوله - أي شيء يضيفه الى ما سبقه . وهكذا نفهم كيف ان الشعر يسقط في التقليد والتكرار ، وكيف حاول بعض النقاد ان يحصروا الشعر في التقليد والتكرار . وان يربطوا مدى قيمته بمدى مطابقتها للمثال . ولعل **قالبية الشعر** التي تسهل صناعته هي التي دفعت ناقداً كالعسكري ليقول في كتاب الصناعتين : «والذي قصر بالشعر كثرته وتعاطي كل احد له حتى العامة والسفلة فلحقه من النقص ما لحق الشطرنج حين تعاطاه كل احد [٢] » . ويحاول صاحب الصناعتين ان يوفق بين الخطابة والشعر والكتابة فيقول : « ومع ذلك فان أكمل صفات الخطيب والكاتب ان يكونا شاعرين كما ان أتم صفات الشاعر ان يكون خطيباً كاتباً [٣] ».

VIII

ان يكون الادب العربي خطابة او شكلاً من اشكالها (الشعر) منذ نشأته والى عهد ما ، مسألة يمكن تفسيرها بل قبولها : «لم تكن العرب امة كاتبة» هذا هو التفسير الذي شاع . وهو تفسير مقبول لكن بعد ان صارت

---

١) المصدر ذاته ، ص ٥٨ .
٢) المصدر السابق ٦١/١ .
٣) المصدر السابق ٦١/١ .

العرب أمة كاتبة لم يعد هذا التفسير مقبولاً . بل إنه لم يعد ممكناً .

كان شعر ابي تمام ، من هذه الناحية (وشعر أبي نواس) ثورة حقيقية يمكن تلخيصها بأنها تأسيس جديد للكتابة الشعرية العربية :

١ - استخدم الكلمات بطريقة اصبحت معها توحي بأكثر من معنى . لانه افرغها من معناها المألوف . فلقد خلصها من الحتمية واسلمها للاحتمال. وهذا ما حيّر قراءه (سامعيه) وأدى الى الاختلافات في تفسير شعره .

٢ - غيّر النسق المألوف العادي لتركيب الكلمات . وهذا ما أدى الى اتهامه بالتعقيد .

٣ - حذف ولم يترك ما يدل على ما حذفه . وهذا مما ادى الى اتهامه بالغموض والصعوبة .

٤ - ابتكر معاني بعيدة وتركيبات بعيدة وسياقاً غريباً .

وابو تمام يطمح في هذا الى ان يكون شعره تأسيساً : تجاوزاً لما سبقه وبداية جديدة. واجه العالم بموقف من يعيد طرح الاسئلة الاولى ،ومن يحاول ان يحدس بما تشف عنه ، ويرسم بالكلمات هذا الذي يمكن ان تشف عنه . لذلك لم يكن شعره استطراداً للكلام الاول ،لم يكن اندراجاً في تاريخ مرسوم. كان ابتكاراً يسلم ما يبتكره الى أفق بلا نهاية: كان أصالة - بداية. كان تأسيساً للفروقات . والفرق لا ينشأ بحسب التقليد . وانما ينشأ بحسب الابداع . ينشأ بحسب اللاحق لا السابق . كان ابو تمام كمن يرى الحضور الشعري في عصره صنواً للموت ، لانه حضور الحتمي المألوف . لذلك حاول ان يخلق حضوراً آخر هو حضور المحتمل الغريب . ولهذا كان الغياب الكامل هو الذي يوحي له بالشعر . كان شعره بتعبير آخر ، نوعاً من كتابة الغياب ، كتابة الحضور - الغائب والغياب - الحاضر . ومن هنا كان خطراً - فكل تأسيس خطر . ومن هنا نفهم ثورة التقليد عليه : فشعره « ضد ما نطقت به العرب »،ولقد « افسد الشعر » .

كل شعر اليوم لا يسير في هذا المنحى ليس الا استطراداً خطابياً . ومهمة الشاعر الجديد هي اذن ان ينقل العربي من عهد الخطابة - السماع - الامية - البداوة الى عهد الكتابة - القراءة - الثقافة - الحضارة .

هذه المهمة هي الكتابة - التأسيس .

ادونيس

(بيروت، تشرين الاول، ١٩٧١)

(تتمة البحث في العدد المقبل)

هذه احدى لياليّ الاخيرة

١ـ العمال والفلاحون لا يفهمونكم

لم أر شخصاً بعد يتباهى قائلاً : « ما أذكاني ، لا أفهم الحساب ، لا أفهم اللغة الفرنسية ، لا أفهم الصرف والنحو ! » ؛ ومع ذلك فان النداء الفرح : « لا أفهم المستقبليين » [١] دوّى طوال خمس عشرة سنة ، وانطفأ ، ثم راح يتردد من جديد أكثر حدة وزهواً من ذي قبل . وانطلاقاً من هذا النداء ، أخذ أشخاص كثيرون يتخذونه مهنة لهم ، فأثروا به ، وتسنموا قيادة تيارات أدبية حقة .

اذا كان ما نسمّيه بالفن اليساري يقوم من أجل غاية واحدة ، هي ان لا يفهمه أي انسان (صيغ سحرية ، طلاسم ... الخ) فان فهمه واعطاءه مكاناً معيناً في تاريخ الأدب ليس بالأمر العسير . كان ينبغي معرفة كونه يهدف واعياً الى أن لا يكون مفهوماً ، فيصنف ، وينسى ؛ ذلك ان مجرد القول « لا نفهم » ليس حكماً . أن نحكم كما يلي : « أدركنا ان هذا ليس إلا مجموعة حماقات ! » ومن ثم ، ننغمّ ، من الذاكرة ، عشرات الأمثلة الرنانة ، فإننا بذلك لا نفعل شيئاً . ان ما حدث ليس إلا ديماغوجية ، ومزايدات حول ما لا يفهم . وتتنوع طرق هذه الديماغوجية التي تتصنع الرصانة . وإليكم بعض النماذج :

« لسنا بحاجة الى فن لا يفهمه الا فئة قليلة ، ولا الى كتب للخاصة وحدها . نعم ، أم لا ؟ »

نعم ، ولا . اذا كان الكتاب يخاطب فئة لكي تتخذ منه مادة استهلاك وحسب ، دون أن يكون له هدف آخر ، فعندها يكون الكتاب بلا جدوى. كما هي قصائد أبراهام ايفروس [٢] التي هي مونوجرافيا (دراسة أحادية) عن سابينوف[٣]. لكن إذا كان الكتاب يخاطب فئة قليلة - كطاقة المحطة الكهرمائية في فولخوفستري [٤] الموزعة على عدد قليل من محطات التحويل الصغرى ، لكي توزع فيما بعد هذه المحطات الصغرى الطاقة المحولة في المصابيح الكهربائية - فإن مثل هذا الكتاب مفيد . هذا الكتاب وأمثاله انما تتوجه الى فئة قليلة ، لا من المستهلكين ، لكن من المنتجين الذين هم بذور فن الجماهير وقاعدته . ان قصائد خليبنيكوف [٥] مثلا ، لم يفهمها في البداية إلا رفاقؤه المستقبليون السبعة ، هؤلاء الذين نقلوا شحنتها ، طوال عشر سنوات ، الى مواهب عدد كبير من الشعراء . والآن ، تريد الأكاديمية ، ذاتها أن تسجّيهم في تابوت ، وان تطرحهم نموذجاً للشعر الكلاسيكي .

« ان فناً سوفياتياً ، بروليتارياً ، فناً حقيقياً ، يجب أن تفهمه الجماهير الواسعة . نعم ، أم لا ؟ » .

نعم ، ولا . نعم ، مع مراعاة الزمن والدعاية . فالفن لا يولد جماهيرياً ، لكنه يصبح جماهيرياً بعد جهود كثيرة : بعد تحليل نقدي يؤسس الواقع ، ويمتّن مزيته الجدية ، وبعد تنميته التي ينظمها جهاز الحزب والحكومة ، حين تتأكد هذه الجدوى ، ثم العمل على نشر الكتاب بين الجماهير عند تلاؤم القضية التي يطرحها الكتاب مع مستوى نضج القضايا بين الجماهير . والكتاب انما يستبق الأحداث بقدر ما يكون جيداً .

وهكذا ، فإن شعراً ضد الحرب ، يمكن أن تمزقك بسببه الجماهير التي خدعها «الوطنيون» ١٩١٤ ، يدوّي في ١٩١٦ وكأنه كشف . والعكس صحيح.

هل أنت قريبة من الاكتمال
يا أحلام صباي - وفي بيزنطية القديمة
حيث الحريم يتثاقلن ، والحظيات يحلمن حزينات
فان جيوش أوروبا دون مقاومة ...

هذه الأبيات الشعرية لبريوسوف [٦] التي أسالت دموع الضباط حناناً ، كانت في ١٩١٧ مدعاة للسخرية . فهل تبرر إلفتنا للجماهير الحق بوجود « أبينا » ؟ ان استقبال الجماهير الجيد ، انما هو نتيجة كفاحنا ، لا نتيجة بعض القمصان

السحرية التي تولد فيها الكتب السعيدة لبعض عباقرة الأدب . فلا بد من أن نعرف كيف ننظّم فهم الكتاب .

« هل تفهم الجماهير الكتّاب الكلاسيكيين – بوشكين ، تولستوي . نعم أم لا ؟ »
نعم ولا .

لم يكن بوشكين مفهوماً فهماً كاملاً الا عند طبقته ، عند المجتمع الذي كان يتكلم لغته ، المجتمـع الذي كان يعيش أفكاره وانفعالاته . كان هؤلاء بين خمسين الى مائـة الف من مطلقي التنهدات الرومنطيقية ، من ضباط حرس مأخوذين بالحرية ، وأساتذة كليات ، وآنسات نشأن في قصور خاصة ، وشعراء ، ونقاد ... الخ ، أعني أولئك الذين يكونون جمهور القراء في ذلك العصر . اننا لا نعرف ما اذا كانت الجماهير الفلاحية في عصر بوشكين تفهمه ، لسبب بسيط جداً ، هو أنها لم تكن تحسن القراءة . ونحن الآن آخذون في القضاء على هذا الجهل ، لكن يحدث عندنا ان صحافيين يشكون من ان الفلاح المتعلم لا يفهم الجمل التي تتضمن نفيين ، مثل : « لا أستطيـع ان لا أقول إن ... » . إذن كيف يمكنه أن يفهم ، وكيف سيفهم الآن بالذات المراحل غـير المتناهية في في أوجين أونيغين ٧ المليئة بالأسماء الاجنبية .

كان يشتم هوميروس وثيو قريط
لكنه بالمقابل كان يقرأ آدم سميث ...

والجميـع ، اليوم ، لا يفهمون الا القصص عن قياصرة «سلطان» والصيادين ، والأسماك الصغيرة . وهي قصص بدائية جداً ومملة جداً . ان جميـع الفلاحين سيفهمون بوشكين بكامله ذات يوم (وهو شيء ، ليس في النهاية متعذراً) . سيفهمونه مثلنا ، نحن الذين ننادي بالفن اليساري : لقد كان اجمـل التعبيرات الشعرية في عصره ، واكثرها عبقرية ، وأعظمها . واذ يفهمونه سيتوقفون عن قراءته ، وسيلقون به الى تاريخ الأدب ، حيث لا يعـود يدرس بوشكين ولا يعرفه الا هؤلاء الذين يختصون به على الصعيد المدرسي الخالص . لن يكون الكلاسيكيون موضوع قراءة للجماهير السوفياتية . انها ستقرأ شعراء اليوم والغد . في تحقيق عن تولستوي أجرته جريدة «أوغونيوك» تنقل ن.ك. كروبسكايا٨ كلمات أحد شبان الكومسومول الذي قرأ بملل رواية الحرب والسـلم : « لا

يمكن للانســـان أن يقرأ أشياء كهذه إلا مسترخياً في أريكة » . وكان قراء بوشكين الأول يقولون : « لا تمكن قراءة بوشكين هذا . فان صدغيــك يوجعانــك » . سيكون فهم بوشكين المقبل من الجميع تتويجاً لعصر من العناء والحفظ غيباً . وما يقال عن الفهم الذي يتمتع به بوشكين من قبل الجميــع اليوم ، انما هي مماحكة لمهاجمتنا ، وهو مع الأسف اطراء لا يخدم بوشكين ولا يخدمنا ، على السواء . انه كلمات باطلة لصلاة بوشكينية .

« إن كنت مفهوماً ، فـكم نسخة توزع ؟ »

هذا هو السؤال الذي يردده جميع الذين يقيسون مدى تعاطف العامــل والفلاح مع الكتاب بكمية النسخ المبيعة ، ومدى الفائدة التي رأياها فيه . أنت لا تعرف أي رواج ؟ اذن التحقق بمجلة « نوفي مير » [٩] ، وزوكتشينكو [١٠] . ان مسألة انتشار كتبنا هي مسألة قدرة على الشراء عند الذين يخاطبهم كتابنا . ان قراءنا هم الطلاب ، شبيبة الكومسومول ، العمال والفلاحون ، مراســل الصحف العامل ، والكاتب المبتدىء .وهؤلاء مضطرون ، بطبيعة عملهم ذاته ، الى الاطلاع على نشاط مجموعات كثيرة تشارك في ثقافتنا . انهم يمثلون القارىء الأقل دخلاً .لقد تلقيت مؤخراً رسالة مضمونة من طالب في نوفو - تشيركاسك فيها غلاف مصنوع من قصاصات من مجلة ليف [١١] تلقاها كعلاوة على شراء كمية من الخيار المملح .

يكتب الطالب قائلا : « أحلم منذ سنتين بالاشتراك في مجلة **ليف** ، غير ان ثمنها كان يجعل شراءها متعذراً علينا . وأخيراً تلقيتها مجاناً » .

هذا هو السبب الذي يجعلنا لا نفرح بالكتب التي تباع بروبلين . فالـــذين يشترونها هم بالنسبة الينا متّهَمون .والشراء الذي تقوم به المكتبات العامة حل موقت ، ولا بد هنا من ان توزع الكتاب منظمات جديرة أدركت فائدتــه . والنقاش ما يزال يدور حولنا . ونحن لسنـــا مدعومين من بولونسكي ، أو فورلسكي ، أو سلطة بيــع الكتاب بروبلين [١٢] .

لكن لماذا لا يقرؤك المطالعون في المكتبات العامة ؟ فهـــذه « ستشتري كتبك ان كان هناك طلب كثير عليها » .

هكذا يتكلم العاملون في المكتبـــات . في لينينغراد ، وفي نادي منجم

بوتيلوف قرأت قصيدتي « حسناً » . بعد القراءة بدأت المناقشة . وفي أثنائها ، صرخت احدى العاملات في المكاتب من مقعدها بفرح ، متشفية من أدبنا الذي تكرهه : « آه ، آه ، آه ! لكن ما من أحد يقرؤك ، وما من أحد يطلبك ! » وما أشبه . وقد أجابها صوت منخفض حزين من مقعد آخر : « اذا اشتريتموه نقرؤه » فسألت عاملة المكتبة : « لكنك تنصحين للقارىء بالكتب ؟ هل تشرحين ضرورة قراءتها ؟ هل تمنحين الدفعة الأولى لحب القارىء ؟ » فأجابت بوقار ، لكن بلهجة ذليلة : « لا ، طبعاً. » لكن الصوت المنخفض ذاته عارضها قائلاً : «انها تكذب . انها تنصح بقراءة كافيرين [١٣] . »

أظن اننا لسنا في حاجة الى أمثال أولاء العلامات في المكاتب ، اللائي لا يفعلن إلا أن يسجلن ببرودة الكتب التي تستعار وتسترد . ما من عامل يستطيع اليوم ان يختار وحده بين الستة أو السبعة آلاف من الكتاب المسجلين في الاتحاد . ان على عامل المكتبة أن يكون محركاً داعياً للكتاب الشيوعي الثوري الضروري . التقيت بعاملة مكتبة داعية في «باكو» . كانت تعمل مع الجمهور في الجناح الثاني [١٤] . كان شبان المدارس يرفضون رفضاً حاسماً قراءة شعري . وقد صنعت عاملة المكتبة من أبيات شعرية انتقتها من مختلف مسرحياتي تأليفاً أدبياً حول أوكتوبر ، وأجبرت اشخاصاً اختارتهم على تعلمها ، وانشادها . ومنذ أن بدأوا بذلك ، أخذوا ينشدونها بلذة ، ويرفضون القصائد السهلة . وقالت العاملة : « ان قراءة الآثار الصعبة لم توفر لهم اللذة وحسب ، وانما رفعت كذلك سويتهم الثقافية » . اننا نفتخر بازدهار الأدب وتفتحه كحديقة عندنا ، ولا يجوز أن يتحول الى حزام من الحدائق [١٥] . يجب أن نمد موجة الذوق في الأسرة التي نقدمها له ، وان نجعلها تجتاز حزام الحدائق دون ان تستنقع في أزقة الكلاب [١٦] . ان ذوق من يستعير الكتب (وذوق عامل المكتبة كذلك) يجب أن يخضعا لمخطط .

كان السيد أ. ستيكلوف [١٧] يقطب حاجبيه غالباً ، حينما يرى القصائد التي أقدمها لجريدة الازفستيا : « فيها شيء لا يعجبني » . وأظن انني كنت اجيبه كما ينبغي : « لحسن الحظ انني لا أكتب لك ، بل للشبيبة العاملة التي تقرأ الأزفستيا » . ان القصائد الأكثر صعوبة اذا شرحت بجملتين أو ثلاث جمل ، كمدخل لها ، تصبح شيقة ، وممكنة الفهم . يحدث لي غالباً ، اثناء تنقلي لقراءة شعري أن أواجه المستهلك . إن لوحة السهرات العامة التي يدفع حضورها

ثمن بطاقاتهم ، هي كذلك ذات دلالة : المقاعد الأولى ، الأكثر غلاء ، فارغـة. ويتنازع الناس الأماكن في الممرات ، ووقوفاً . ولنذكر ان البطاقات لحضور جيلتسر وسوبينوف ١٨ وبعض الوجوه المشهورة الأخرى تتخاطف ، بدءاً من الصفوف الأمامية . فان أطراف أنوفهم ترى بشكل أفضل . ولو أن أحداً في احدى أمسياتي الشعرية شغل مقعداً في الصف الأمامي ، فانه هو الذي سيصرخ بكل تأكيد : «العمال والفلاحون لا يفهمونك ! » . لقد قرأت قصائدي لفلاحين في قصر ليفاديا ، وقرأت في الشهر الأخير لعمال السفن في باكو ، ولعمال منجم شميت في باكو ، وفي نادي شاؤوميان ، والنادي العمالي في تفليس . وكنت اقرأ في القيلولة ، ترافقني الآلات التي تدندن خفية ، وسأتلو عليكم احدى الشهادات الكثيرة التي شهدتها لجان المنجم : « ان اللجنة المنجمية لمنجم استخراج المعادن في ما وراء القوقاز (الملازم شميت) يشهد بأن الرفيق مايا كوفسكي ، فلاديمير فلاديميروفيتش ، تكلم في هذا التاريخ ، ولـكي يلقي قصائده في المنجم أمـام جمهور عمالي . وبعد القراءة توجه الرفيق مايا كوفسكي الى العمال ليسألهم عـن انطباعاتهم وعما فهموه . ولهذا جرى اقـتراع يشهد بفهمهم الـكامل ، باعتبار انهم اقترعوا الى جانبه ، باستثناء عامل واحد ، أعلن انه حين كان يصغي الى الشاعر ذاته ، كان الشعر يظهر له أكثر وضوحاً منه حين كان يقرؤه وحده . وكان الحضور يقارب الثمانمائة شخص » .

وكان المحاسب هو الذي امتنع عن التصويت . يمكن الاستغناء عن الشهادة ، لكن البيروقراطية هي كذلك كأترون . وهي فوق ذلك أكـثر انتشاراً من أدبنا .

(موسكو ، ١٩٢٨)

II ـ كيف اكتب الشعر

أشار الرفيق الرئيس بزهو كبير الى انني سألقي محاضرة حـول نتاجي . لن ألقي أية محاضرة . وأنا ، الى ذلك ، لا أعرف ما اذا كان بالامكان أن نسمي ، بمثل هذه الأبهة ، ما اكتبه أثراً شعرياً . المسألة أيها الرفقاء ليست هنا ، بكل تأكيد . من السهل جداً ، بعد عشرين سنة ان يحتفل الانسان بيوبيله ؛ ان يجمع كتبه ، وينظم لها عرضاً خاصاً ؛ ان يتحدث عن مزاياه الخاصة مع خمسة

أو عشرة أشخاص ؛ ان يرجو أصدقاءه الطيبين لكي لا يسيئوا معاملتكم في الصحف ، ويكتبوا مقالات مؤيدة ، وان نرى بعد ذلك ما اذا كان هذا كله يقدم شيئاً ما . فربما أدى ذلك الى الشهرة ، أو ربما قاد الى ما هو أكثر اهمية بالنسبة الى الكاتب . لكن المسألة ليست هنا أيها الاصدقاء ، إنها بالاحرى تتصل بواقع أن القارىء القديم ، المستمع القديم ، هذا الذي كان يرتاد الصالونات والذي كان يصغي اليه الفتيات والفتيان بشكل خاص ، واقع أن هذا القارىء مات الى الأبد ، وأن القارىء اليوم هو العامل وحده ،اعني الجماهير البروليتارية والفلاحية ، هؤلاء الذين يبنون اليوم حياتنا الجديدة ، الذين يبنون الاشتراكية، ويريدون تعميمها على العالم كله . ان على هؤلاء وحدهم ان يصبحوا القراء الحقيقيين ، وعلي أنا ان أصبح شاعرهم .

هنا تكمن صعوبتان . لا اريد ان أغضبكم ، فأقول لكم : من السهل كتابة شعر كهذا : « سر ، سر الى الامام ، أيها الشعب العامل » . « أيها الرفيق الكومسومولي ، شيد رصيفاً ضخماً ! » . « علم أحمر ، نار تتسعّر !» وهلم جرا . هذا الشعر سيكون ممتعاً جداً ، لكنه سينسى في اليوم التالي . لم أحاول طوال حياتي أن أصنع أشياء صغيرة جميلة ، ولا ان اتملق آذان الناس . لكن كل شيء عندي منظم بحيث اني اضايق الناس كلهم . ان جوهر عملي هو الشتيمة والسخرية مما يبدو لي ظالماً ، ومما يجب مكافحته . وكانت السنوات العشرون من نشاطي الأدبي مجازفة أدبية حقيقية ، لا بالمعنى الحرفي للكلمة ، لكن بأفضل معانيها . كان علي أن أدافع كل دقيقة عن هذا الموقف الثوري في الأدب أو ذاك ، وأن أكافح من اجله ، واتصارع مع هذه الروح النمطية التي ما نزال نصادفها في جمهوريتنا التي دخلت مع ذلك عامها الثالث عشر .

أذكر اننا منذ عشرين سنة أثرنا مسألة البحث عن جمال جديد ، كنا نقول ان الجمال المرمري المتحفي ، كل تماثيل فينوس دي ميلو ذات الأذرع المكسورة؛ وكل هذا الجمال الكلاسيكي اليوناني ، ليس قادراً ان يرضي ملايين الناس الذين يدخلون ، وسط صخب المدينة ، في حياة جديدة ، وينخرطون في المستقبل على طريق الثورة . اليوم ، خلال المحاضرة ، قدمت لي رئيسة الندوة الرفيقة كولتسوفا قطعة من السكر ، وقد كتب على الورقة «مخزن الدولة في موسكو» وتحت الكتابة صورة لتمثال فينوس نفسه ! وهكذا فان ما حاربناه ونحاربه منذ عشرين سنة يدخل الآن في الحياة . هذا الجمال القديم الجاف ذاته ينتشر

عندنا بين الجماهير حتى على أوراق الشوكولاته ، وهو من جديد يسمم دماغنا ومفهومنا للفن .

منذ لحظة تلقيت بطاقة تقول : « أيها الرفيق ماياكوفسكي خصص القسم الأكبر من محاضرتك لقراءة قصائدك مباشرة لا لشرحها » . وقد أتيت اليوم اليكم مريضاً جداً ، فلا أعرف ما يحدث لحنجرتي ، ولعلي سأتوقف عن القاء قصائدي بين الجمهور . وربما كانت هذه الليلة إحدى ليالي الأخيرة ، غير انني أظن مع ذلك أن من العدالة أن أقرأ بعض القصائد للرفقاء الذين لم يسمعوها أبداً .

من الصعب جداً إكمال العمل الذي حددته لنفسي ، فهو عمل يقوم على تقريب الجمهور العمالي من الشعر العظيم ، الشعر الأصيل الذي لا يُرذل ولا تُسفسَف دلالته عن عمد . اكرر انه هنا تكمن صعوبتان . يكتب الشعراء غالباً بشكل لا يفهم معه ما يكتبون . أذكر دائماً مثالاً يعجبني : قرأت في مكان ما في جنوب بلادنا قصيدة في احدى الجرائد ، لا اذكرها كلها ، وانما أذكر مقطعاً منها :

بلاد السوفيات ربيع كلها
بالسهوب وحقول القمح
سيميون ميخائيلوفيتش بوديني ١٩
يجيء سابحاً على فرسه الرمادي .

أحترم كثيراً سيميون ميخائيلوفيتش وفرسه ، فلينطلق بها سابحاً ، ولترجعه سالماً من المعارك ! ولا يدهشني أن يحكى عن فرسه بصيغة المذكر ، فهذه عملية معقولة بعد البروفسور فورنوف . لكن ان لا تكون الفرس في مكانها الطبيعي من الجملة ، فذلك أكثر خطورة ، ذلك انها يمكن ان تسحر سيميون ميخائيلوفيتش وتأخذه الى مكان لا يخرج منه أبداً . وهكذا فان شعراً يريده الشاعر بطولياً ينقلب في الواقع الى شعر له وقع ساخر . اعني ان تعثر الشاعر وفظاظة ريشته وّلدا السخرية من بوديني ، بدلاً من ان يولدا صدمة الاعجاب به . فهذه القصيدة تضحك الناس جميعاً . وهذا ما يحدث غالباً حتى لأكثر شعرائنا شهرة .

سئلت في بداية المعرض ، لماذا أهاجم دائماً جاروف ٢٠ ؟ سأقرأ عليكم سطراً من احدى قصائده : « من فرن الثورة العالي خرج سائق كبير » . أي

سائقين يمكنهم في الواقع ان يهتموا بالأفران الحديدية العالية ؟ ليس هناك أي سائق . واذا كان هناك سائق خرج من فرن حديدي عال فلأنه لا عمل له فيه. ان الصورة الثورية الحقيقية التي أراد الشاعر أن يقدمها ليست إلا جملة فارغة من كل معنى . هكذا ايها الرفقاء ، نجد الكتّاب : اما ان الجماهير لا تفهمهم ، واما انها تفهمهم ، ويكون نتاجهم في هذه الحالة تافهاً . ومن هنا يجب ان نعمل ، بحيث نجعل شعرنا ضرورياً للجماهير من غير ان نقلل من جديته ورصانته ، أعني حينما يأخذه الناس ، ويحملونه بين أيديهم ، ويقرؤونه خمس مرات ، سيقولون حينذاك : رغم ان هذا كان عسيراً على الفهم ، فاننا منذ ان فهمنا ، أغتنينا ذهننا وخيالنا ، وشحذنا ارادتنا من أجل الاشتراكية .

مسألة ثانية : ان جمهورنا غالباً ذو ثقافة عادية . ومن جديد أذكر لكم مثلاً أحرص على ذكره : في سنة ١٩٢٣ نشر الرفيق **شفير** كراساً مخصصاً لما كان الفلاح يفهمه عن حكومة فورووينج . وصادف أن أقيم في ذلك الوقت معرض زراعي . وكان يقال في كل مكان : ان هذا الجناح بني حديثاً . فسأل الفلاحين ، من كان منهم يفهم كلمة «جناح». وقد تبيّن أنه ما من أحد كان يفهمها . وأخيراً رفع أحد الفلاحين اصبعه ، وقال : « انا أفهم . الرئيس هو الذي يأمر الجميع ، وهذا هو الجناح » .

هاتان هما الصعوبتان الأساسيتان : أولهما اعتياد كاتب اليوم على ان يستعمل لغة تصورتها الانتيلجنسيا ، وهي منفصلة عن لغة الشارع ، لغة الجماهير ، وتسمى اللغة الأدبية . هذه اللغة سجينة الحلقة الضيقة في الصالونات وهموم الصالونات : الحب ، القصص المأساوية التي يمكن ان تحدث في بعض الحفلات .. الخ .. الخ . وثانيهما المستوى الثقافي الذي ما يزال متدنياً ، لكنه يرتفع كل يوم، ويرتفع سريعاً ، مع انه في حالات كثيرة ليس عالياً كما ينبغي ، وهذا ما يحول جزئياً دون ان يدخل الشاعر في تواصل مع هذا النوع من القراء . والشاعر في الغالب لا يجد تجاوباً ، لأن بعض القراء لا يعرف ما اذا كان قوله شعراً أم لا . وهكذا نصل الى النقطتين العامتين : صعوبة الفهم ، وصعوبة الكتابة ، بحيث يُفهم الشاعر دون أن يسف بموضوعاته ، مستخدماً اللغة التي يتكلمها الجمهور . هاتان هما الصعوبتان الأساسيتان أمام كاتب اليوم . لكن حديثي لا قيمة له أيها الرفقاء ان كنت أتبادل معكم بعض الكلمات تبرئة للذمة ، واذا انقطع الاتصال بيننا فيما يتعلق بهذا الامر . ان انتمائي إلى « راب » — (الجمعية الروسية

للكتاب البروليتاريين -) يؤكد جدية وثبات رغبتي في ممارستي العمل الجماهيري بقدر الامكان . لكن من المؤكد اننا لا نستطيع ان نستخدم طرائق مهنية ، ولا نستطيع ان نفصّل لكل واحد أوليات العمل ، فلا بد من اختيار شكل منظم من التواصل الدائم . يقترح الرفقاء ان ألقي هنا قصائدي الجديدة . أقبل بسرور ، واقترح ، بدوري ، شكلاً آخر من الاتصال اكثر ديمومة ، وهو انشاء حلقات ، حيث يمكن ان نعمل لدراسة المشكلات الادبية ، لا بالشكل التعليمي وانما بشكل محاورات حول قدح شاي بين الرفقاء الذين يعنون عناية حقيقية بالأدب .

انتقل الآن من هذه المقدمة العامة ، لاتحدث خمس دقائق عن معرضي . لماذا نظمته ؟ لقد نظمته ، لأنهم ، بسبب اشتغالي بالكفاح ، أرهقوني باتهاماتهم ، ورموني بأخطاء كثيرة ، بحيث بدا لي أحياناً انني اريد ان انعزل في مكان ما ، وأبقى سنة او سنتين ، لغاية واحدة ، هي ان انقطع عن سماع الشتائم . غير انني في اليوم التالي رجعت بداهة عن هذا التشاؤم ، واستعدت من جديد شجاعتي ، وشمرت عن ساعدي ، مستعيداً الكفاح ، وتوكيد حقي في الحياة ، كاتباً ثورياً من اجل الثورة ، لا دمية . ان معنى هذا المعرض هو البرهنة على ان الكاتب الثوري ليس دمية تملأ اشعاره الصغيرة كراسات يغطيها الغبار على الرفوف ، وانما هو مشارك فعال في الحياة اليومية ، وفي بناء الاشتراكية . لقد صرحت دائماً انه اذا كان ثمة شعر ، شعر مهندسين ، شعر جهاز تقني ، فان هناك كذلك شعر جماهير يمتلك اسلحة اخرى ، اسلحة الطبقة العمالية . لم اكتب قط ، شعراً من النوع المبتذل ، لكنني لم ارفض قطعاً كتابة قصيدة عن أي حدث كان ، بدءاً من قصائدي ، عن الكولاك ، حتى قصائدي عن جلود القطط في مخزن الدولة .. الخ .

ومن جهة ثانية ، تكلمت في محاضرات ومقالات على الانغماس المباشر في الانتاج . وغالباً ما يقال : ان على الكاتب ان ينغمس في الانتاج . ومن أجل ذلك يشتري شخص من نوع كطايف ٢١ بأربعين كوبيكاً دفتراً ، ويمضي الى المنجم ، فيختلط عليه كل شيء ، وسط قرقعة الآلات ، ويكتب مختلف انواع الحماقات في احدى الجرائد ، ويعتبر انه ادى واجبه ، ثم يتضح في الغد ان هذا ليس هو المطلوب أبداً .

أظن انه من الواجب ان نلتحق ، على الأقل ، بعمل هؤلاء الذين ينتجون ،

هذا اذا لم نشارك بطريقة ما في الجهد اليومي داخل المحترف . وفي رأيي ان هذا العمل يجب ان يقوم على عدم التدخل في الآلات ، وعلى تنفيذ الاجراءات المرعية ، حتى لا يقتل التيار الكهربائي أي عامل ، وحتى لا تكون ثمة مسامير تنبق من الدرج ، وحتى لا يحرك أحد السلم المزدوج فتصيبه المطرقة . لهذا أدعو بقلمي وقوافيّ ، وليس هذا أقل اهمية من الموضوعات الأكثر إلهاماً لغنائيين مسترسلي الشَّعر .

لقد كتبت قصائد عن الرضّاعات المشهورة التي كان كل منا مهيأً « ليرضعها حتى سن النضج » . وقد غضب كثيرون . غير انني أقول : اننا اذا كنا حتى الآن ، في الريف ، نحشو أفواه الأطفال بخرق قذرة ، فان الدعاية للرضاعات ، انما هي دعاية من اجل جيل جديد سليم ، دعاية من اجل المدنية .

لماذا ينبغي علي ان اكتب عن حب ميلانيا وبيتيا ، ولا أعتبر نفسي جزءاً من جهاز الدولة الذي يبني الحياة . ان الغاية الأساسية للمعرض هي توسيع مفهوم عمل الشاعر ، وايضاح ان الشاعر ليس ذلك الذي يعيش كخروف مجعّد الصوف ، يثغو بموضوعات عن الغنائية العاشقة ، وانما هو الذي يمنح قلمه ــ في كفاحنا الطبقي الذي لا رحمة فيه ــ لترسانة اسلحة البروليتاريا ، ذلك الذي لا يحتقر اية مهمة غامضة ، واي موضوع يتعلق بالثورة أو بناء الاقتصاد القومي ، والذي يكتب قصائد دعاوية عن اي موضوع له فائدة عملية .

هذا المعرض عظيم . قلت : انني لم اجمع فيه كل شيء جمعاً منظماً . وكولتسوفا على حق في اعلانها اننا لم نجمع هنا الا أشياء قليلة ، ولهذا تطالب اكمال المعرض بالمواد الأخرى التي بين ايدينا . هذا صحيح . لنأخذ ، مثلا ، المسرح . فليس في هذا المعرض اي تصميم في حين ان هناك عشرات الاخراجات لمسرحيتي *Mystère - Bouffes* ٢٢ في العواصم ، لمناسبة الذكرى الأولى لثورة أكتوبر على المسرح .

وهنالك كذلك الشعر الهجائي ، في المسرح الهجائي الأول ، والقصائد الأولى للدعاية ضد الدين ، وهي تعود الى تلك المرحلة نفسها ، ثم هناك اخراج مسرحية «الحمامات» و«البقة» ٢٣ . هكذا ترون ان هذا المعرض لا يمثل حتى عشر المواد او الأشياء التي كان يمكن أن نعرضها .

المهمة الأخرى التي اضطلعت بها ايها الرفقاء ، هي ان أبرز مزية العمل . ما

الذي يجعل ذلك ضروريا ؟ هو إيضاح ان نهار عمل الشاعر ، الذي تعود اليه مهمات ضخمة ، بين المهمات التي يجب ان تقوم بها الجمهورية في هذه اللحظة ، ليس ثماني ساعات ، وانما هو ثماني عشرة ساعة ، وهو ان اظهر انه لا وقت لدينا للراحة وان علينا ان نعمل بقلمنا كل يوم دون انقطاع . أتذكر نوافذ «روستا» ٢٤ ـ لوحة ضخمة كبيرة ، كانت تغطي ربع الجدار تقريبا . ولم تكن هذه المرة الوحيدة التي حدث لي ان صنعت نافذة مماثلة . لقد صممت ما يقارب الاثني عشر إعلانا ، والاربعمئة رسما دعائيا وبلغ عدد الألواح التي علقت عليها هذه الاعلانات خمسة آلاف . كيف كنا نفعل ؟ أذكر اننا كنا ننام في الثانية او الثالثة صباحا ، ونتوسد حطبة بدل المخدة . كان عندنا مخدات كثيرة ، لكن كنا نخشى ان لا نستيقظ . وأمام جمهور عمالي لا يستطيع شاعر اليوم ان يتحدث الا عن عمل بمثل هذه الكثافة (...) ٢٥ .

ليس في نيتي اليوم ان ألقي محاضرة رنانة . اكتفي ببضع كلمات كمدخل ، لكي يعطي الشبان المجتمعون هنا آراءهم الخاصة ، ولكي يطرحوا اسئلة ، ويقدموا اقتراحات عملية .. الخ . وأنتقل الآن مباشرة الى قصائدي .

مرت علي في عملي فترة انقطاع دامت سنتين الى ثلاث سنوات ، لم اكتب فيها شعرا ، وانما مارست التصوير والرسم . لم ابتدىء بالنشر بشكل منتظم الا حوالى ١٩١٢ ـ ١٩١٣ ، ومنذ ذلك الحين ، صار الأدب مهنتي النهائية . سأقرأ عليكم قصائد كتبت ١٩١٧ . وعلي ان اعترف بأن هذه القصائد هي الأكثر غموضا ، وهي التي دفعت ، في أغلب الأحيان ، الى القول : انها غير مفهومة . ولهذا أخذ هاجس ان اكون مفهوما يشغلني ، واجتهدت ان اكتب بطريقة ابدو فيها في متناول اكبر فئة ممكنة من المستمعين . سأقرأ عدة قصائد ، لأن قصيدة واحدة غير كافية لأن تعطي فكرة . (يقرأ) .

آخر ما كتبته كان حول المعرض . انه يحدد بشكل كامل ما أفعله ، ولماذا أعمل . وفي هذه الأيام الأخيرة ، كثيرا ما يقول الذين يغضبهم عملي الأدبي الملتزم : انني نسيت ، بكل بساطة ، كتابة الشعر ، وان الأجيال المقبلة ستحاسبني على ذلك حسابا عسيرا . هذه هي وجهة نظري . قال لي شيوعي ذات يوم : « ما هي الأجيال المقبلة ! انت مسؤول أمام الأجيال المقبلة ، اما انا فأسوأ من ذلك : انني مسؤول امام لجنة الفرع » ، وهذه مسؤولية أكثر

صعوبة » انني رجل حازم ، واريد انا نفسي ان اتحدث مع اسلافنا دون ان انتظر ما سيرويه النقاد في المستقبل . لهذا أتوجه مباشرة الى الأجيال المقبلة في قصيدتي التي تسمى « الصوت الملىء » (يقرأ) .

قرأت لكم أصعب قصائدي ، كذلك قرأت لكم القصيدة الأخيرة التي أوليتها كثيراً من العناية . ان تذوقكم لها مهم جداً جداً . هذا يدل على ان علينا ، دون ان نسف بمستوى تقنيتنا ، ان نعمل بشكل استثنائي من اجل القارىء العامل ..

الرئيس : الرفيق مايا كوفسكي متعب جداً . سنتابع المناقشة ، فيما يرتاح قليلا .

III ـ أجوبة عن الاسئلة المكتوبة

مايا كوفسكي : امامي ايها الرفقاء اوراق كثيرة ، لكن الاسئلة ، مع ذلك ، قليلة نسبياً فكثير من الأوراق يكرر الشيء نفسه ، وهو ، غالباً ، المطالبة بقراءة هذه القصيدة او تلك . وثمة عدد من الاسئلة تتلخص كلها تقريباً في هذا السؤال : لماذا استخدام الكلمات الضخمة ؟ يقول هنا رفيق : الاشتراكية لا تبنى بالكلمات التي لا امارسها في الحياة ، بل التي استخدمها في قصائدي .

من السذاجة التفكير انني اريد بناء اي شيء على الكلمات . والحق مع الرفيق في قوله : ان الاشتراكية لا تبنى على الكلام . الكلمات ليست مصنوعة لهذه الغاية . أود حين يغلق الشاعر عينيه على ما يجري حوله ، ويتدفق بالكلام المعسول ، ان امسكه من انفه بغتة ، ككلب صغير ، واضربه بالحياة . هذا استخدام شعري لا غير . ويقال غالباً : انني استخدم كلمة « قذر » . وانا استخدم هذه الكلمة لأنها موجودة في الحياة . وما دامت هذه الكلمة موجودة فتستمر في الشعر . فأنا لا استطيع ، بأي شكل ، ان اعفو عن « القذر » ، لسبب جمالي . ولهذا أسميه باسمه .

صوت : لماذا كنت ايها الرفيق مايا كوفسكي في السجن ؟

مايا كوفسكي : لانتمائي الى الحزب ، لكن ذلك ، منذ وقت طويل .

الصوت : هل انت الآن عضو في الحزب ؟
مايا كوفسكي : كلا ، لست في الحزب .
الصوت : هل لذلك من أسباب ؟
مايا كوفسكي : أظن ان هنالك اسباباً .
الصوت : ما هي ؟

مايا كوفسكي : اكتسبت عدداً كبيراً من العادات التي لا تتلاءم مع العمل المنظم . قد يكون هذا تبريراً باطلا ، لكنني خضت كفاحاً مراً ، وهوجمت كثيراً . اليوم تقولون عني انني شاعركم ، لكن ، منذ تسع سنوات ، كانت دور النشر ترفض نشر مسرحيتي « ميستير – بوف » وكان مدير نشر الدولة يقول : «انني فخور بالحيلولة دون نشر مثل هذه القذارة . يجب كنس هذه الأشياء من منشوراتنا بمكنسة حديدية » . وبدلاً من الكفاح بطريقة منظمة ، انقضضت بشكل فوضوي لأنني كنت اشعر ان هذا الاتجاه الأدبي هو الاتجاه الذي سيلتحم مع خط الادب البروليتاري . كان يوجد أولاً خط الانتيلجنسيا ،ثم نما بالتدريج الخط البروليتاري . الخط الاول غير ذي قيمة بينكم . لماذا يحق الشيطان أجبر على فعل ما ليس ضرورياً ان افعله؟العادات التي اكتسبتها طوال السنوات التي سبقت الثورة منغرسة فيّ بقوة . لست منفصلاً عن الحزب البلشفي ، برغم انني لا أحمل بطاقة الحزب . اظن ان من الممكن ان يقال لي : « هيا، يا مايا كوفسكي ، اذهب هنا او هناك ».

صوت : الامر الاشتراكي .

مايا كوفسكي : امامي ورقة : « هل تكتب من اجل الثورة البروليتارية قصائد هجائية موزونة » ؟وانني أجيب : نعم ، اكتب . اشار احدكم الى الامر الاشتراكي . الحقيقة انهم يأمرونني ، لكنني أنا الذي اريد ذلك (تصفيق) . هذا الامر هو الاكثر صعوبة ، والاكثر اهمية بالنسبة للمرء ، ولئن كنت اليوم غير منظم في صفوف الحزب ، فلست بفاقد الامل من ان انضم ذات يوم .

سؤال : حدثنا عن حياتك يا مايا كوفسكي . كم عمرك ؟

مايا كوفسكي : عمري خمسة وثلاثون عاماً . وانا نبيل ، لكن دون قصر ولا تجارة ، ولم استغل احداً في حياتي . لكن ما اكثر ما كنت مستغَلا ، ويجشع . (ضحك) .

سؤال : ألا تبالغ قليلا في القول ان بامكانك ان تكون شاعر الطبقة العمالية ، لانك موهوب اكثر من غيرك ، ولانك مفهوم اكثر من الآخرين .

مايا كوفسكي : لم اطرح المسألة بمثل هذه الغباوة . اريد أن تفهموني ، وان افهمكم ، وان يصرخ الناس إن اعجبهم ذلك . « يوبيل مايا كوفسكي » . لا نستطيع ان نسمي هذا يوبيلا . هذا المعرض هو بيان عن عشرين سنة من النشاط . عرضت هذا كله لانني كنت اريد ان ابرز النشاط الذي قمت به .

سؤال : لماذا تسافر الى البلدان الاجنبية ؟

مايا كوفسكي : افعل هناك ما أفعله هنا . كتبت قصائد ، وتكلمت في اجتماعات ، ودعمت الحزب الشيوعي .

سؤال : لماذا كنت تسافر ؟

مايا كوفسكي : سافرت لان :

تحته موج لا زوردي وضاء
وتحت رأسه شعاع من شمس ذهبية
لكنه هو ، الثائر ، يبحث عن العاصفة
كأنما ، ليجد فيها الراحة (ضحك) ٢٦ .

يسألني شخص في احدى الاوراق ، ماذا تعني كلمة «روستا» . «روستا» هي الوكالة البرقية التي تسمى الآن «تاس» . ويسألني احدهم ان ارتجل شيئاً حول البابا . لا اعرف .

الآن ، اقول بضع كلمات رداً على الاشخاص الذين تكلموا . سأجيب قبل كل شيء الرفيق الذي أثار مسألة العدد القليل لرواد المعرض . اعتقد ان ذلك لا يعني ان المعرض لا يهم الناس . فلكي يجيء عدد اكبر من الزائرين ، لا بد من زيادة الاهتمام بالدعاية . فلو انهم لم يخبروني هاتفياً لما كنت عرفت بقيام المعرض . ولقد نشرت جريدة الكومسومولسكايا برافدا كلمة بحروف صغيرة عن اليوبيل ، لكنها لم تقل شيئاً عن المعرض . فلو كانت هناك امسية على شرف «كوغان»٢٧ ،او لو ان كوغان كان يلقى محاضرة ، لكان الناس كلهم حضروا . اذا كان الاشخاص الحاضرون هنا سمعوا أشياء تسرهم ، فسيذيعونها بين مئات وآلاف الافراد الذين يجاورونهم ، وبذلك يتحقق الهدف من الدعاية للمعرض . انني اكثر من راض عن النتيجة . ان نتيجة اجتماعنا الليلة تؤكد لي ان علي ان

اعدل صفقي الثورية ، لكنها تؤكد على ان الطريق الذي اشقه هو الطريق الصحيح . وهؤلاء الذين قالوا انه ستكون هناك مسيرة حماسية ، ومن ثم الاحتفال بالنصر ، لم يخطئوا .

من الواجب ان تساعدوني في عملي ، هذا امر جيد ـ غير ان علي ان أبرهن كذلك انه يلزمني مجال اوسع من أجل عملي . ان لدي ادلة صادقة ، وقد شدد ثلاثة رفاق على استحالة الافلات منها بدون حذلقة كبيرة . انني اشعر ، بعد ثلاث عشرة سنة من الثورة ، ان من الواجب مساعدتي في عملي . المعرض ليس يوبيلا . وانما هو بيان عن عمل . أطلب المساعدة ، لا تمجيداً لمزايا غير موجودة .

عن هذا نتحدث أيها الرفاق ، لا عن تعظيم مزايا غير موجودة لبعض الاشخاص . اليوم ارتفع صوت واحد لكي ينتقد . انني مقتنع ان عند أشخاص آخرين من الحضور ملاحظات نقدية . ولعلهم لم يريدوا ان يفسدوا يوماً احتفالياً بأن يسكبوا ملعقة من القطران في عسل جو لطيف كهذا . لست ضد النقد الذاتي مطلقاً . لكن لا تجوز المبالغة . قال رفيق : انني الغيت جميع الكلاسيكيين . هذه حماقة ، لم أفعلها قط .

كل ما نفيته هو ان يكون هناك كلاسيكيون يحتفظون بقدرتهم على توليد الصدمة في كل وقت . ادرسوهم . أحبوهم في العصر الذي عاشوا فيه . لكن لا يجيئوا بعجيزاتهم النحاسية الضخمة يسدون الطريق على الشعراء الشبان الذين يصعدون اليوم . لا اقول هذا ، من أجلي وحسب ، بل من اجل المئات، بل الآلاف من الشعراء الذين سيخرجون من الطبقة العمالية . ستكون كذبة مشؤومة ان تقول للعامل الشاب الذي يكتب بلغة غير صحيحة ، لنقص تعلمه، لكنه سيكتب أفضل مني بعشرين مرة : « لا تشغل نفسك أيها الرفيق بهذا فلن ينتج منه شيء . مايا كوفسكي هو الذي يفعل هذا عندنا » . فلئن كنت ضد الكلاسيكيين ، فليس ذلك لالغيهم وانما لندرسهم ، ونفرز ما لديهم ، مما يفيد قضية الطبقة العمالية ، ونستخدمهم . لا يجوز ان يكون لدينا ازاءهم موقف من التمجيد المطلق ، كما يحدث غالباً عندنا . فمنذ خمس او ست سنوات ، كانت تطرح قضية الكلاسيكيين بمثل هذا الحسم . واليوم تغير الموقف . أظن ان مجلة « كراسنايا نيفا » نشرت مقالة للرفيق بوكروفسكي عن الكلاسيكيين اشار فيها الى استحالة نشر الكلاسيكيين دون شرح مفصل . فلو اخذت مثلاً هذا

السطر لبوشكين : « اخضع ايها القوقازي ، فها هو هيرمولوف يصل »، فكيف نستطيع ان نذيع في القوقاز اليوم من كان يمجد جنرالاً روسياً استعبد جيورجيا ؟ أو خذوا مثلا من بوشكين في « مازيبا » ٢٨ . حينما تفرك أذنا « مازيبا » ، ويقال : ان هؤلاء الأشخاص رفعوا علم الثورة الشعبية ضد « بطرس » ، والشاعر يدافع عنه ضد « مازيبا » .

هكذا ايها الرفاق . ان الصوت الذي جهر بالنقد ، لا يجوز أن يعاكسه الحضور ، بل على العكس ، يجب ان يستقبل بحرارة ، مع التوكيد على ان موضوع النقد ، يجب أن يكون محدداً بشكل أكثر حسية .

هذا فيما يخيل الي ، كل ما يمكن قوله للاجابة عن الأسئلة المكتوبة ، وعن الأسئلة التي أثارها الرفاق الذين تكلموا .

الرئيس : الكلام الآن لمحرر الكومسومولسكايا برافدا .

(المحرر يتكلم).

مايا كوفسكي (بعد ان انتهى المحرر من كلامه) : أوافق الرفيق المحرر في قوله : ان صلاتي بالكومسومولسكايا برافدا أكثر عمقاً ، وانني اذا شتمت ، لن أغضب مصرحاً : « حسناً ، ان كان الأمر هكذا فسأمارس الزراعة » . ان لنقاشنا طبيعة أخرى . تعرفون ان قضية البنية الفوقية مطروحة هنا ، فنحن اليوم نعمل على حل المشكلات الأكثر اهمية في بناء الاشتراكية ــ مشكلات الخطة الخمسية . لكن المسألة في الأدب فوضى ترعبكم . ان مشكلة مايا كوفسكي تجد حلها في كون هذا الانسان يقرأ قصائده أمام جمهور من الكومسومول ، وفي كون هذا الجمهور يعتبره شاعره . تلك هي النقطة الجوهرية التي يمكن ان نستخرج منها النتائج .

ليس عدلاً ان نستبعد القصائد التي كتبتها في مرحلة ما قبل الثورة . سأقرأ عليكم بعضها : « غيمة في بنطال » . بدأت هذه القصيدة في ١٩١٢ ــ ١٩١٣ ، وأنهيتها في ١٩١٤ . كان اسمها في بادىء الأمر « الرسول الثالث عشر » . حينما حضرت أمام الرقابة مع هذه القصيدة ، سئلت : « ماذا ؟ تريد ان تذهب الى السجن ؟ » فأجبت : كلا ، أبداً . حينئذ نزعت ست صفحات ، ومن ضمنها العنوان . هنا نشأت مشكلة اختيار العنوان . فقد سئلت كيف استطعت ان اجمع بين الغنائية وهذه الفظاظة المماثلة . فأجبت حينئذ : « حسناً ، سأكون

اذا شئتم كالمسعور ، او اذا شئتم ، وديعاً بلا حد، لا رجلا ، لكن «غيمـــة في بنطال» . هذا الكتاب هاجم الادب والكتّاب والدين آنذاك ، ونشر بهذا العنوان . لم يشتره الناس تقريباً لان مستهلكي الشعر الأساسيين كانوا آنسات او سيدات لا يقدرن ان يشترينه بسبب عنوانه . فلو طلبن : « الغيمة » لقيل لهن : « في بنطال » . وكن يهربن لان هـــذا عنوان غير ممكن . سأقرأ لكم منها بعض المقاطع . (يقرأ) .

سأقرأ لكم كذلك احدى قصائدي الاولى ، وهي قصيـــدة غنائية عن حصان . تروي كيف ان هذا الحصان سقط في كوزنيتسكي موست ٢٩ (يقرأ).
الآن سأقرأ القصيدة الاولى التي كتبتها بعد الثورة . كنت قد استدعيت تليفونياً ، وطلب مني ان اقرأ قصائـــد لحرس البحرية القدامى ، واسمها : « مسيرة اليسار » . وقد كتبتها في عربة خيل . اكيد انني كنت قد أعددت مسبقاً ابياتاً منفصلة ، لكنني جمعتهـــا في العربة ، ووجهتها الى البحارة . (يقرأ « مسيرة اليسار ») .

وسألقي عليكم احدى قصائدي الأخيرة حول موضوع البنـــاء ، لا أي بناء كان ، بل بناء بيت ، وعن الشقة التي كانت نصيبي . (يقرأ) . تلقيت الآن سؤالاً : « لماذا لا تكتب يا مايا كوفسكي عن الريف ؟» لقد كتبت « مســيرة الحصاد » ، ونشرت في الكومسومولسكايا برافدا. كل رفيق من الكومسومول يجب أن يعرف هذه القصيدة . لكن معرفتي بالريف أقل منها بالمدينة .

هذا أيضاً سؤال آخر : « لماذا لا تذهب الى الكولخوز ؟ » من المستحيـــل أن يذهب الجميـع الى الكولخوز وان تهجر المدن ، كأنها موبوءة . هذا سيبعدني عن عملي . وبدلاً من ان انكش التراب سأقرأ عليكم قصيدة من قصائدي (يقرأ).

سأقرأ أيضاً مقاطع من قصيدة «حسناً !» التي كتبتها في الذكرى العاشرة لثورة اكتوبر . أحب ان لا تفقد هذه الأبيات دلالتها حتى في المستقبل . بدأ ذلك في الأيام الأولى لثورة اكتوبر ، مع محاولات التمرد ، حين كانت تصـــك المهاميز المطرّقة قبل الحرب ، ويغدو ويروح ضباط تصل حمّالات سيوفهم الى السرة (يقرأ) .

القسم الأخير هو الانتقال الى البناء ،والى النزهة الفرحة التي يقوم بها الشاعر وكل مواطن في الاتحاد السوفياتي عبر شوارع موسكو . (يقرأ) .

مقاطع عن الجيش الأحمر . لم احضر انا نفسي الحرب ، وانني اتجنب الكتابة عما لم أره . وقد شهدنا في هذه الأيام الاخيرة كتاباً كثيرين ، لم يكافحوا مع « دينيكين » وحسب ، لكنهم هجموا كذلك على كولدتشاك ، وكانوا في سيباستوبول حينما انسحب منها فرانجل .

الطرادة « ألماز » سجن قيصري ،كان البلشفيون يقتلون فيه رمياً بالرصاص ، وعلى متنها نجا من « كريمي » السيد فرانجل . *All right* . كاسحتان أمير كيتان ـ دخلتا في مرسى سيباستوبول ، ورأتا ان أنصار فرانجل يطردون ، وقفلتا راجعتين . أما «الكاديت» فهم رجال الحزب الدستوري الديموقراطي الذين كانوا ينقضون على الدردنيل ٣٠ . (يقرأ) .

ايها الرفقاء ، لعلنا سنتوقف هنا . لم يعد لي صوت . (تصفيق) .

(موسكو ، ٢٥ آذار (مارس) ١٩٣٠)

اشارات

١) مدرسة شعرية ، ظهرت في روسيا قبل ثورة اكتوبر ببضع سنوات . وقد حارب المستقبليون جمالية المدارس الأخرى (الانحطاطية والرمزية والاخميئية) التي كانت مأخوذة بالشكل والأحلام التجريدية والميتافيزيقية ، أو بالتأملات التاريخية المنمقة ، وأعلنوا حداثة مكافحة . وقد شهروا حرباً عنيفة على الأدب التقليدي في شق أشكاله . كانوا يريدون أن يصنعوا شعراً يوافق الحياة المدنية المعاصرة ، الضاجة الصاخبة كأبواق السيارات ، ذات الالوان الصارخة كالاشارات الضوئية ، السديمية كروية قطار متحرك . وكانوا يثيرون الرأي العام بسلسلة من الفضائح العامة ،في الشارع والاندية الادبية ، والمحاضرات ويشتمون البرجوازية وفينوس دي ميلو (الفن الكلاسيكي القديم) . وقد تلقت جماعة المستقبليين ، وكان مايا كوفسكي من مؤسسيها ، الثورة بحماسة ، وتعاونت مع السلطات الثقافية السوفياتية . لكن سرعان ، ما أخذت هذه السلطات على المستقبلية عدميتها وتنكرها لقيم الماضي . وقد أثر ذلك على مايا كوفسكي ، فجدد برنامج الجماعة التي كان يقودها ، فتعدل تكوينها ، بالتالي ، تعدلاً اساسياً ولم تعد المستقبلية تحتفظ الا بارادة خلق جمالية جديدة اكثر انسجاماً مع مستلزمات الحياة الحديثة ، وبخاصة مستلزمات الثقافة البروليتارية الثورية . وكان ذلك الاتجاه ، اتجاه الفن اليساري طوال العشرينات . ومع ذلك فقد شنت على المستقبلية حملة عنيفة ، واتهمت بأنها مرتبطة بالفن البورجوازي . (راجع لمزيد من الاطلاع : أراغون ـ الادب السوفياتي ص ٣٠٥ ـ ٣٠٩).

٢) *A. Efros* ناقد ذو ذرق كلاسيكي ، وشاعر برناسي الاسلوب . ومايا كوفسكي هنا يشير

الى القصائد الجنسية لايفروس التي نشرت سنة ١٩٢٢ ، على نفقة الشاعر وطبع منها مئتان وخمسون نسخة .

٣) *Sabinov* أديب وناقد اكاديمي .

٤) *Volkhovstroi* محطة كهربائية ، بناها النظام السوفياتي قرب لينتغراد .

٥) *Khlebnikov* من أهم الشعراء الروس قبل الثورة . مات ١٩٢٢ . يقوم شعره على ممارسة البنية اللغوية . وقد استلهم ثورة الشكل في النزعة المستقبلية .

٦) *Brioussov* أحد الشعراء الرمزيين المهمين . انضم منذ البداية الى الثورة الاشتراكية ، بعد أن عاش فترة طويلة بعيداً عن المشكلات الاجتماعية .

٧) *Eugène Onéguine* رواية لبوشكين ، كتبها شعراً .

٨) *N. K. Kroupskaia* زوجة لينين ، مربية بارزة .

٩) *Novy mir* مجلة أدبية كانت في الماضي ذات اتجاه محافظ .

١٠) *Zochtchenko* كاتب ساخر .

١١) *Lef* «ليف» تعني الجبهة ، وهي مجلة جبهة اليسار ، أو الفن اليساري ، وكان ماياكوفسكي رئيساً لتحريرها طوال العشرينات .

١٢) بولونسكي *Polonski* وفورونسكي *Fornoski* ناقدان كانا من اعداء الفن اليساري . كانا يعتقدان ان على الأدب السوفياتي ان يظل قريباً من الادب التقليدي ، وكانا يمارسان تأثيراً كبيراً على المجلات الادبية الضخمة التي تعتبر الاكثر رصانة ، والتي تباع بأغلى سعر .

١٣) *Kavérine* كاتب روسي معاصر .

١٤) يعني الجناح الخاص بالشباب .

١٥) اسم للبوليفارات خارج موسكو ، تسمى «كول - تو - سول» .

١٦) اسم خاص لكل زقاق صغير يؤدي الى البوليفارات .

١٧) *Stéklov* رئيس تحرير ازفيستيا آنذاك. وقد عارض طويلاان ينشرمايا كوفسكي أي شيء في هذه الجريدة . ولم يكن ماياكوفسكي ينشر فيها اي قصيدة الا في غياب ستيكلوف .

١٨) *Sobinov, Gueltser* راقصة ومغن شهيران .

١٩) *Boudienny* جنرال مشهور من فرقة الخيالة في الجيش الاحمر .

٢٠) *Jarov* شاعر بروليتاري ناشيء في ذلك الوقت .

٢١) *Kataiev* ناثر سوفياتي ، مؤلف « شراع في البعيد » وغيرها .

٢٢) مسرحية ثورية كتبها ماياكوفسكي شعراً .

٢٣) البقة *La Punaise* والحمامات *Les Bains* مسرحيتان ساخرتان كتبها مايا كوفسكي في ١٩٢٣ و ١٩٣٠ .

٢٤) « نوافذ روستا » *Fenêtres Rosta* اعلانات دعائية وضعهـا مايا كوفسكي للوكالة البرقية الروسية بين ١٩١٩ - ١٩٢١ . وقد وضع ايضاً رسومها وكلماتها المقفاة .

٢٥) نتجاوز هنا مقطعاً يتعلق ببعض المسائل التفصيلية لم نر انه يضيف شيئاً الى جوهر الموضوع .

٢٦) أبيات من قصيدة رومنطيقية مشهورة للشـاعر الروسي ليرمونتوف *Lermontov* ، بعنوان : الشراع .

٢٧) *L. Kogan* استاذ وناقد ومنظر أدبي ، وغالباً ما كان مايا كوفسكي يعتـبره رمزاً للذوق المحافظ .

٢٨) يقصد مايا كوفسكي هنا أن يتكلم على قصيدة بوشكين بولتافا *Poltava* .

٢٩) *Kouznetski most* ، شارع رئيسي في موسكو .

٣٠) في هذه الفقرة يقدم مايا كوفسكي شرحاً تاريخياً لهذا الجزء من قصيدته .

حاشية من هيئة التحرير

انتحر مايا كوفسكي سنة ١٩٣٠ . هذا يعني ان لما ننشره هنا ،عدا أهميته الشعرية ، أهمية وثائقية كبيرة . فهو على الارجح ، آخر كلام في آخر ظهور له بين الجمهور ، كما حدس هو نفسه . وقد نقلته لجنة الترجمة في هيئـة تحرير « مواقف » عن مجلة *Recherches Soviètiques* ، (أبحاث سوفييتية) عدد ٧ ، باريس، سنة ١٩٥٧ .وهي من منشورات مجلة «لانوفيل كريتيك» *La Nouvelle Critique* ، الماركسية ، التي تصدر في باريس .

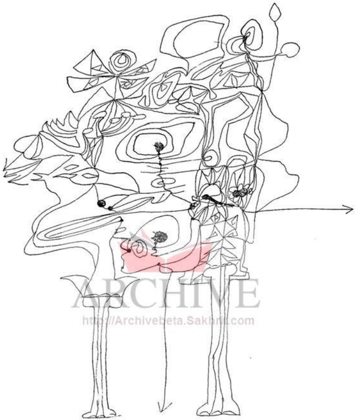
حليم جرداق

اطمح ان اكون كليم اللون

I

وجه البحيرة ـ خط الكتفين ـ قصبة الصدر العليا ـ وتر الأفق ـ الصوت الميزان ـ هو خشبة الصلب الافقية ـ عمودها لهب نوراني ـ قامـة من سلم موسيقي . هو فينا . وفينا أصوات فوقه وأصوات تحته... به أتماسك وأقف. به امشي متوسلاً اليد . متوسلاً دعسات الديك على السطح التصويري .

ترتفع أصوات . فتستدعي الاصوات فيّ . يرّجعها جسدي . ترتجّ في داخلي تريد انطلاقاً . فتتحرك يدي بالرسم ، تبحث عنها . اين هي ؟ اين تقـع ؟ ما ابعادها ؟ ما مكانها ؟ يدي تبحث عنها بالرسم ، فوق وجه البحيرة . يـدي ملامس مهتزة في مهبّ الأصوات . تتحسّس مقامات السمع. ترتفع فوق الأفق ، تبحث عن الأصوات الحادة العالية . ثم تهبط الى اوطـأ. تبحث عن الاصوات الجهيرة الدافئة . وفي ارتفاعها وهبوطها ترسم الدائرة التي هي شمس . نهـر الخطوط يجري فيّ ،وحولي . كيف ألتقط الرنين؟ الخـط يصوّت على الورقة . يستدعي صوتاً في داخلي . اذا لم ألتقطه يظل تصويتاً مطلقاً غير معين ، يستمر حتى يتلاشى النفَس . اذا لم اوقفه في البعد المناسب ، يكر ويتسكع على الورقة حتى ينتهي الحبر على الريشة . ولكنني استطيـع ان احده لحظـة اشاء . لا أتركه عرضة لطول النفس او لقصره . ولا رهناً بكمية الحبر على الريشة . بل اجعله عرضة لليد التي صارت أُذناً . السر هو متى ـ اين اوقفه . اين امرّره . ما قياسه . ما نسبته . كيف احوله الى وقت .



واهبة الصور تعطي الخطوط مقاديرها . انها اليد التي صارت أذناً وعيناً وحنجرة . تكوّن الرسمة من الداخل ـ الباطن الذي هو الفراغات البيض ، التوقيت الذي هو الموسيقى في الموسيقى . همزات القطع وهمزات الوصل تعيّن السكونات والوقفات والفسحات الصامتة الخالية المسكونة بالمجردات الـتي ترفق وتشد وتحمل وتفكر . إنها البياض المتبقي لا الحـبر المسفوح . انها النهر . أجري مع النهر وهو يرسم مجراه . نهر الحناجر . وتبرز للعيان اشكال الأصوات . نهر الزمان فيّ ،وحولي يتحول الى حركة في المكان. صدري النهار . تتقاطع أمام صدري أشكال اليقظة . خطوط قصيرة حادة نافـذة

مشققة مستقيمة . يلمس الخطّ الآخرَ بوضوح وتأكيد . انه هناك في الوضح يرى ويسمع . حركة أمامية مصممة في النهار . حاضرة ناظرة . انا في قلب اليقظة النهارية . اليد أمامي ترسم ، وعيناي في يدي تروزان العـالم بصفاء الأفكار البلورية . وعندما تتسلم يدي الخطوط المتاعجة الدسمة الدافئة المتوارية الطويلة النفس ،أتباعد مع خيط النغم الذي يصبح رخيماً جهوراً كلما ضرب في الغياب . وتستمر الخطوط في التباعد عن الامام يمنة ويسرة ، حتى تصل الى وراء الظهر متوارية في عتمة الخلف . وانا معها ، اخرج من مدى البصر واصبح خلفاً ـ في المقام المحجوب . واذا بالنظر يتغير في عيني ، واصير كأني واقف في ليـل . بهذه الحركة الجانبية الملتفة الى خلف ،تكون الخطوط قد مسحت الأفق واثارت اصوات الليل . وفي غمرة أصوات الغياب والنعاس والشوق والحلم تسمع ضربات الطبول ونقرات الدفوف نتيجة ظهور خطوط قصـيرة قاسية مباغتة تتجمّع بعضها الى بعض . تطبق كقبضات الايدي . تتكتـل بتقطب وعبوس . هي اشكال الارادة . وتجيء خطوط ربعـة في الطول ، تنساب في استداراتها المعتدلة الليّنة كعاطفة حية غنية فياضـة ترتفع في الوسط بين قرع الطبول ونفخ المزمار الذي يرمي خطوطاً قصيرة دقيقة نحيلة مستقيمة ناشبة كالأفكار والهواجس . خطوط اعصاب . شرايين كائن راهن طالع متفتح طافر . يسكنني في مسافاته . أنا رفيق المسافات . امشي في الشمس . اصل الى غابات متشابكة كثيفة الظل . ادخل عتمتها وامشي ... حتى اخرج مجدداً الى الشمس .

II

كلما خلوت مع لوحة بيضاء جديدة ، أجرب ان أكون انا كذلك شخصاً جديداً . اجتهد أن اصبح بلا خواطر ولا ذكريات . كل هذه أصدّها عـني . أحذف المسبّقات والجواهز والمسلّمات . كل ما دخل في السببية . كل ما تسجل وتصنف وتأرخ وأعطي اسماً . احذفها واحدة واحدة حتى اصبـح نظيفاً جديداً . امحوها جميعاً حتى البياض ، بياض الارادة الصرف التي تجمع وتمحو . البياض في نفسي يواجه بياض اللوحة . بياض السطـح التصويري مجهول فاغر لا يطـاق . خلاء ابيض مقلق يستهبّ ارادة القوة في نفسي . ارادة الولوج لا تسكت عن مجهول . لا تقبل فراغاً يتحدى .

بياض يواجه بياضاً .

من هنا أبدأ . من شرر انقداح البياض على البياض . اركز همي على الألوان معصورة على خشبتها ، وعلى السطح التصويري . لا على موضوع من الطبيعة في الخارج ، ولا على موضوع من الذاكرة في الداخل . تهمني الملاقة بين الالوان والسطح البياض . كيف تنتقل اليه ؟ مـــاذا يحدث لها في الطريق . اغرز ذاتي في هذا الممر المغنط . مضيق يرغي بالتوتر والشد والخطر . تصويت مـــدوخ متعتـــع . « يوليس » يعبر مضيق بنات البحر . ارتج بالصداح الصاعد من الانبلاجات . ديك النحاس المذهب عند البحيرة ، كل ريشة في جناحيه مطرقة . جرس كنيسة السيدة في الشوير ، اللون مِضرابُه ، تتلقفني الدوائر والبقـــع والخطوط ، وليس سوى اللون يعبر الى النشاط ويمتطي الجواد الابيض . اندفع في التلاطم الى نبـــع الصيـــغ وكل شيء قبل . أغبّ من النهر . أكور الحفنـــات وانقلها من شاطىء الى شاطىء . والأبواق مبرقعة بصداحها فوق القباب الـــتي هي اجراس الذهب المطلي بالقباب . اكور الحفنات وأدحرجها على بلور جبال الضحك . فتتنسق الألوان والخطوط على وقـــع رنينها وهي تدمدم منحدرة الى البحر . السفـــن تلون اللوحات . السفن التي تنقل الاجراس التي تقع في البحر . اجراس الذهب التي هي قبـــاب والتي تتدحرج على منحدرات جبال الضحك .

III

تبرز هنا قيمة الحرية . بدونها لا يكون التلقي . الحرية والنعمة متلازمتان . بغير التحرر من التردد لا تكون النعمة ، لا يكون الوهب . بغير الانعتاق من وساوس التكنيك لا يمكن أن يصبح الملون أذناً . لا يمكنه ان يمتطي الجـــواد الأبيض ويبلغ حالة التلقي الفضلى ، الحالة المريمية التي تولد الآله . بامتلاك وسائل التكنيك يمكن التغلب على التكنيك وتنحيته جانباً في لحظة الدفق . وحده المتمرس ، يمكنه بلوغ الصفاء الأبيض فيصبح خفيفاً طليقاً بلا هموم ولا هواجس تكنيكية ، فلا يتردد أمام فيض الالوان والخطوط ، ولا يتلعثم في وهـــج حضورها . هو الحر الذي ينعم براحـــة البال فينسلك كلياً في النشاط الحر الابيض الخلاق . هو المدوزن الذي يرتع بالنسيان فلا يبقى له سوى الشـــيء الأساسي الجوهري المقصود من التعـــلم والتمرس والتنشئة ، الا وهو الحرية التي تأتي بما لا يتعلم وحده ، يستطيـــع ان يكون الوسيط الأفضل بين السطـــح

التصويري وعالم الصيغ . يصعد الى الليل الطالع في النهار ،فيرى الصيغ قريبة ومطلة على الرجاء حيث الفراسة متعبدة ولا حاجة للاستفسار .

لكن اين اكون في حالة البياض هذه . هل أكون متواريا . هل أخاف الوحوش . هل أخاف الملائكة . هل اخاف الفهود والنمور والحملان . هل اخاف مما هو محجوب في الغمام ومرصود ؟

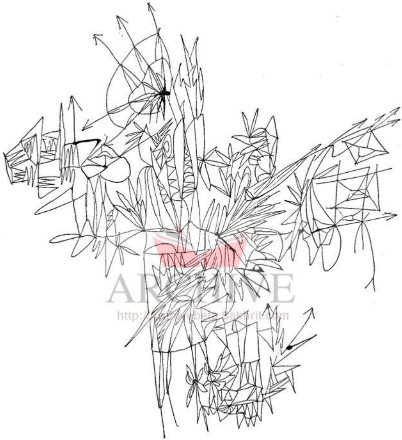
انا كل شيء ، وأنا لا شيء .

انا كل شيء لأني اعرف كلمة السر « افتحي يا سمسمة » . افتح للالوان ساعة أريد . اطلق المردة على وجه البحيرة ساعة اشاء . وانا لا شيء بعدما تنطلق الألوان على اللوحة وتتجلى . هذا هو المقصود من التلوين . ظهور قوة الألوان لا قوتي . صيغة تحدث مرة واحدة في نوعها . شكل لا يصدق . صيغة مرجوة فريدة تصاغ بشكل لا يتصل بشكل او حالة او طريقة سابقة . صيغة تنشأ نشوءاً مستقلاً ، واذا كانت كذلك كانت شكلاً فنياً معنوياً مؤدياً ضارباً . صيغة تحدث لماماً في اللحظات الخاطفة التي اكون فيها وسيطاً جيداً ليس لذاتي الخصوصية العادية ، ولا لذات أخرى غير ذاتي ، بل للون ، لذاتي الكبرى التي ترتادني في حالات نادرة .

IV

أعد نفسي لأكون الوسيط الأمثل والموصل الأفضل للون ، لذاتي الكبرى . حبذا لو استطيع ان اعتلي الى هذا الموقف من التلقي والامتثال . لكن كثيراً ما احشر خصوصياتي في اللون . غالباً ما تتسرب الى صفاء نفسي الشكوك فأثرثر وأقاطع اللون في تلقينه بدل أن أصغي وأعي . أشوش عليه وأصنع أشياء قد تكون حلوة ومقبولة وتستلفت انتباه الفضوليين الذين يتلذذون بالوقوف على خصوصيات الآخرين . لكني لا أريد ذلك . أطمح أن أكون ملونا حقاً . وسيطاً حقاً . أن أصغي وأعي . أطمح أن أكون كليمَ الألوان . أن أصير أنا واللون واحدا .

أعد نفسي لأصبح الملون الصافي . لأصبح محبوباً من الألوان . تدمن علي . تأنس بي وتأتيني من البعيد والقريب وتلتم حولي وتحوم .أعد نفسي لأصبح قادراً على إبعاد خصوصياتي عن التلوين . أحب أن أعرض على الناس ألواناً لا ذاتي .



ليس بوحاً ولا عرضاً للذات ما ألوّن . ليس تعبيراً عن مكنونات الصدر أو البطن أو الظهر أو الرأس . ليس بيت مجنون ، محترفي ولا عيادة طبيب. أعرض على الناس ألواناً وخطوطاً ، لا خصوصياتي .

ألون بامتثال الوسيط وغيبوبته . لكني وسيط ذاتي الكبرى .

أنا واللون واحد .

هو ليس صفة . هو الموصوف . ما نسمعه ونراه في اللون هو بحر الارادة .

بحر الارادة المنساب في الأشياء . كل ما نراه هو شكل من هدير بحر الارادة في تنوعاته ، في صنوفه وصفوفه ومختلف ضروبه . بحر الارارة المتلاطم في الاشياء وهو باطنها وقماشتها . أنا صورة منفلتة من بحر الارادة ، جمرة خرجت من بحر الجمر فتفحمّت . بالتلوين تعود فتلامس بحر الجمر فتتجمّر ثانية . شكل منفلت من بحر الارادة . ضمّة ألوان انفردت عن بحر اللون تعود الى البحر عن طريق التلوين . بالتلوين افتح الواجهات في نفسي ليتمرأى فيها بحر اللون . كما يتمرأى الولع في النفس المولعة ، وكما يتمرأى الوجد في النفس ذات الوجد . كل لوحة « موناداً » .

V

الأسلوب الخاص لا يكون في ان نتعمـــد أن يكون لنا أسلوب خاص . لا يكون بحشر الخصوصيات حشراً في العمل الفني وابرازها في المقام الأول . لا يكون بفرض الذات الخصوصية واغفال موضوعية اللون والشكل في ذاتها . لا يكون بالتحريف والتشويه والتبديل الاعتباطي المتعمّد . الاسلوب الخاص يكون في أن يظل الفنان الوسيط الحقيقي والأفضل للون . في ان نقصد حقيقة اللون في ذاته وندخل مزاجه ونتواصل معه دون استبداد . وفي هذا التواصل، لن يكون الملونون صفاً متشابهاً مصبوغاً صبغة واحدة، بل يكونون حتماً متمايزين لأن لكل منهم موضعه المميز في اللون كما ان للون موقفه المميز تجاه كل منهم . اذا أعلنّا موضوعية اللون واستقلاله عن خصوصياتنا ، لا يعني اننا أوقعنا عملية التلوين في الموضوعية القواعدية اللاشخصية الباردة ونفيناعن الفنان كل ميزة وفرادة.

الاسلوب الخاص ينبع من بقائنا أمنـــاء لذاتية اللون وحقيقته التي هي بالحقيقة قماشة انفسنا ومادتها . أمناء لبرسيفونة *Persephone* وجماعتها ــ الغنوم والسلفيد ، والسمندل والاندين .بهذه الامانة للأبدي في ذاته ، يكون لكل منا اسلوبه لأن لكل منا وقفته في الأبدي كما ان للأبدي وقفته في كل منا .

حياة كل منا في اللون هي حياته هو ولا يمكن ان تكون حياة سواه . على الملون ان يحيا حياته ملياً في اللون . وهكذا حياة اللون في كل منا هي غـــير حياته في الآخرين ومعاناتـــه لكل منا هي غير معاناته للآخرين مهما كثروا وتشابهوا . المطلق يلتقطنا ويملؤنا .

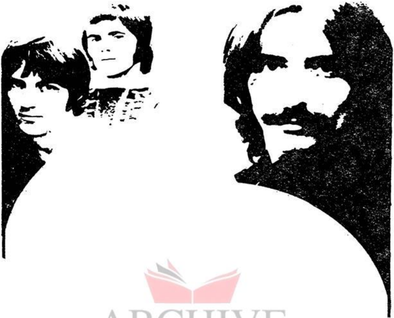
الأسلوب الخاص يكون في الجهد للوصول الى حقيقة اللون في ذاته . والتمايز لا يكون برفع رايات مختلفة والركض وراء أهداف متضاربة بل في درجات الجهد المبذول ونوعياته من أجل الوصول الى الهدف الواحد. ليست علاقتي بذاتي الخصوصية ، بل علاقتي باللون هي التي تهمني . احتكاكي باللون وما يتولد عن ذلك الاحتكاك . لوحتي هي بالاصح ، كيف يعانيني اللون لا كيف أعانيه .

السطح التصويري الابيض العذري" هو بذاته شخصية من قوة ومزاج . على الملون انيعي ذلك تماماً. اجتهد ان لا اقاوم تلك القوة وازدري تلك الشخصية . فحالما أضع لوناً على ذلك السطح يظهر عناده ومتطلباته ويجهر بما يروق له . وتقوم لعبة بينه وبين الألوان النازلة عليه . اذا حشر الفنان خصوصياته في تلك اللعبة ، تخسر الالوان ويخسر السطح التصويري وتأتي اللوحة مثالاً على غول او نزوة استبدادية او جمح شخصي قد يكون ناتجاً عن مرض او عاهة او عادة أو حذاقة او نموذج ،عن صناعة معينة ،او توضيحاً لنظرية او قاعدة او قانون. في الحالة الاولى قد تهم لوحة كهذه أطباء النفس ، وفي الحالة الثانية تكون مجرد عمل يدوي يدخل ضمن ما يسمى بالفنون الصغرى ، وقد تصلح تذكاراً يتبضّعه السائق العابر .

النفحة الشخصية في العمل الفني لا تكون في ان يصطنع كل منا لنفسه فرضيته وهدفه الخاص ، بل تكون في ان نقصد جميعاً حقيقة اللون الموضوعية في ذاتها فنتمايز بالمجهودات المبذولة في هذا السبيل . التمايز يكون بالمجهود لا بالمقصود . ان العمل بهذه الروحية هو الحالة الانسانية الطبيعية الصحيحة التي تبعدنا عما هو جزئي تعسفي استبدادي تخريبي تأخيري ، وتجعل انتاجنا على ما فيه من تمايز وتنوع وحدة متكاملة ، وعلى ما فيه من فروقات انسجاماً لا تناقض فيه ولا تضارب . ان العمل الفني يتجاوز الفنان فلا يدل على خصوصياته أو جنسيته او جسديته . بقدر ما يبتعد العمل الفني عن هذه الأمور ، تكون له قوة الكلي القدرة المنفلت من الآني الحالي ، الرافع النفس الى حلبة النشاط الحر حيث الانسان .

حليم جرداق
(بيروت)

(الرسمان بريشة حليم جرداق)



كمال بلاطه

الاغنية والثورة
في الولايات المتحدة الاميركية

« عندما يتغير شكل الموسيقى، تتزعزع جدران المدينة »
افلاطون

من بعض الفروقات الشاسعة التي يلاحظها المرء فيما يسمى «حضارة» عربية وما يسمّى «حضارة» أميركية أن مفهوم الحضارة لدينا يشدنا بالطبيعة الى الماضي بينما مفهوم الحضارة في أميركا يربط الأميركيين بالحاضر المتغيّر ؛ وكأن العرب قانعون بأن صانعي الحضارة لدينا هم الأجداد، أما في أميركا فهم الشباب. تكاد اللحظة الراهنة في بلادنا الا تكون قسماً من حضارة نصنعها وانما صدفة نعيشها ؛ ولطالما اعتدنا على أن تفوتنا اللحظة الراهنة ولا تحيا بيننا إلا بعدما

نميتها بين صفحات كتاب . ويظن أن الشعوب التقليدية عامة وضعت هاوية من الفروقات بين ما يسمى بالفنون الجميلة والفنون الشعبية ؛ أما في القارة الجديدة فالخط الفاصل بين النوعين من الفنون يكاد أن يتلاشى ، منذ مطلع الستينات .

تعتبر الموسيقى الغنائية في أميركا والأغاني الشائعة هناك نبضاً حياً في شرايين ما يسمى بالحضارة الأميركية المعاصرة ، والشباب يعون ذلك ؛ وهي تبدو جزءاً لا يتجزأ من الحركة الطليعية المغيرة في المجتمع الاميركي . هذه الموسيقى قد تكون الفن الأصلي الوحيد الذي صدره الموهوبون الاميركيون الى العالم : فمعظم ما أنتج في أميركا من سينما ورسم ونحت ، قبل الخمسينات بشكل خاص ، كان تقليداً للفنون الأوروبية السابقة لها ان لم يكن نوعاً من التهجين . وهنا قد توجد أهمية هذا الفن من الوجهة التاريخية .

تعود جذور الأغنية الرافضة في أميركا الى ما عرف بالالحان الزرقاء Blues وهي الموسيقى التي أنشدها زنوج الجنوب تغنياً بيوم حرية وعدوا بها ولم يحصلوا عليها . هذه الالحان السوداء نقلت تجارب الانسان المضطهد من خلال حنجرة مبحوحة ونبض أفريقي . تفيض في هذه الاغاني عامة ، مشاعر الحنين والاسى المشحونين بلون من الروحية التي تتحمل الالام وتبشر بمجيء يوم أفضل . عندما استمع الاميركي الابيض الى هذا اللون من الموسيقى اعتبر أنها ليست أبعد من تخدير للزنجي وتسلية لنفسه . لكن ، كانت تنشأ في قمر ازرقاق اللحن هذا شرارة حمراء وتتكون ، لتشارك فيما بعد بخلخلة القاعدة التي بنى عليها الاميركي الابيض قيمه الاخلاقية والاجتماعية .

كان إلفيس بريسلي Elvis Presley أول مغن أبيض نجح في تناول الحس الزنجي ونقله الى عالم أميركا الابيض بإطار جديد . وبإدخاله وقع « الروك » المزلزل ، زعزع جمود جسد الشاب الابيض الذي طالما نقع في قوالب المفاهيم الطهرية . غير أن بريسلي لم يخرج باغنيته الى أبعد من عرض « حالة » Mood وان اختلفت **الحالة** في اغنيته عن **حالة** الاغنية السوداء .

أما **بوب ديلان** Bob Dylan فوصل في أوائل الستينات واخترق بأغانيه جدران الحالة العاطفية داخلا بها عتبة المعنى المغيّر . وقد عكست أغاني بوب ديلان المشكلات الخاصة التي يعاني منها الشاب الاميركي في مجتمعه ذي النزعة الطهرية كما اقتحمت عالم اسئلته وتردداته ، وبشّرت بالرفض المباشر لقيم الآباء ، والبدء من الصفر . وقد دعى البعض بوب ديلان الذي أدخل

الصورة الشعرية في أغنيته بـ « ولت ويتمان الجوكبوكس » ، لما كان لاغانيه من أثر على حركة الجيل الغاضب .

يمكننا تقسيم أغاني الرفض في أميركا الى ثلاثة أنواع . النوع الأول يمثل الأغاني ذات المسحة الانسانية التي تدعو لإنهاء الحرب في الفيتنام وتمجد الشاب الاميركي الذي يرفض ان يشترك في تلك الحرب . ولعل المغنية الاميركية **جوان بايز** *Joan Baez* التي سجن زوجها لرفضه الاشتراك في حرب الفيتنام هي من رواد هذا النوع من الغناء .

أما النوع الثاني من هذه الأغنيات الشعبية فهو النوع الذي يسخر من قيم الحياة الاميركية ويهزأ بها داعياً الى الانطلاق نحو عالم جديد يزخر بالحريات الشخصية والجماعية . ولعل مهرجان **«وودستوك»** الموسيقي كان أكبر ظاهرة لهذا النوع من الموسيقى .

أما النوع الثالث فيمثله بوب ديلان ، ويتمثل في رفض النظام القائم والاستهزاء بالجندي الاميركي في الفيتنام . وقد صدرت موسيقى للفهود السود يدعون فيها لحمل السلاح في شوارع أميركا .

لكن، في الرفض في أميركا التي انتقلت من مرحلة الولولة الى الصراخ، اغان لم تكتب لتقرأ أو لتسمع فحسب وانما كتبت ليشترك فيها الجماعة . تغنى في المظاهرات وتغنى داخل السجون كما يغنيها امراء الشعر المرسل الهيبيون .

هذه محاولة لتقدمة بضعة نماذج مختارة من بعض هذه الأغاني ولا بد من الاشارة الى أن ترجمة الأغنية ، بخاصة ، أمر صعب . فهي لا تفقد أصالتها اللغوية فحسب ، وانما تفقد كذلك موسيقاها . وإذا كانت الأغنية المكتوبة جامدة كصورة فوتوغرافية التقطت لعصفور طائر ، كما يعبر احد النقاد، فكيف تصبح حين تترجم الى لغة ثانية ، وتكتب بحروف هذه اللغة ؟ أضيف الى ذلك اننا نترجم هذه الأغاني دون ان يسمعها القارىء العربي أو يشارك فيها مشاركة فعالة . لكن ، مع ذلك، نأمل ان تدفعه ليسأل اين تقف الأغنية العربية من الرفض .

كمال بلاطه

I. ثلاث أغاني للفهود السود

تأليف وغناء إلين براون
ELAINE BROWN

١ ـ نهاية الصمت *The end of silence*

هل وقفت مرةً في الظلام
تصرخ بصمت
أنك رجل ؟
هل حلمت ، مرّةً ،
أن تحين الساعة
ليُسمع صوتك في شمس الظهيرة؟
هل انتظرت طويلا
حتى أن أغنيتك غير المسموعة
مزقت أعماق أعماقك ؟

إذن ، ثق يا صديقي
أنّ زمن هذا السكوت سينتهي
فما علينا غير الاستيلاء على البنادق
حتى نصبح رجالاً.

هل الصّرخةُ من أجل الحياة
عندما مات فكرك ،
جعلتك ترتعد هكذا؟
هل السلاسل غير المرئية
عبر السنين الطوال ،
آلمتك حتى لم تعد قادراً على البكاء؟

هل العهود الكثيرة
من الأفواه الكثيرة ،
جعلتك تعرف أن الكلمات
مجرد كلمات ؟

إذن ، ثق يا صديقي
أن زمن هذا السكوت سينتهي
فما علينا غير الاستيلاء على البنادق
حتى نصبح رجالاً.

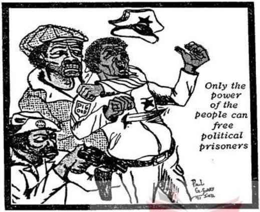
أنت تعرف أن الكرامة
وليس المساواة
هي ما تجعل الرجل رجلا
ولذا تضحك من القوانين والشرائع
التي وضعها قوم من الحمقى
اولئك الذين يسألونك أن تقدم الشكر
لما تملك ؛
هكذا ليس بامكانك متابعة
ذلك اللحن العتيق
لأن ذلك لن يغيّر ما تشعر به.

لذا ، ثق يا صديقي
أن زمن هذا السكوت سينتهي
فما علينا غير الاستيلاء على البنادق
حتى نصبح رجالاً.

لا تريد أن تفكّر
تريد فقط أن تشرب
الخمرة الحلوة والخمرة المرّة.
لقد احترقت طويلا من الداخل
حتى أن تكشيرتك المزمنة
تحوّلت الى ابتسامة معتوه.
الهدف بات وضحاً
الزمن أصبح قريباً
فسوف ننتصر
أو نكسر المحراث

ثق يا صديقي
أنّ زمن السكوت هذا سينتهي

فما علينا غير الاستيلاء على البنادق
حتى نصبح رجالاً.



بلى ، لقد اتت الساعة لتعرف
من أنت بالحق.
والا تحاول بعد اليوم
غسل الحقيقة الواضحة
بالطرّاشة البيضاء
أنت رجلٌ أسود الا ترى
أنت رجلٌ وُلدت للحرية
اذا بقيت مكبّلا
ستجرّ الليل وراءك
ولن ترى نور النهار

ثق يا صديقي ثق
زمن السكوت هذا سينتهي
وما علينا غير الاستيلاء على البنادق
حتى نصبح رجالاً.

٢ – الفهد *The Panther*

انه بطل يمشي مع الليل
روحه الجمال والحق
اسمه : رجل
وجهه : اسود
وهو يموت من اجلك
ومن اجل استعادة حريتك.

يعيش في قلب الخطر
يعيش في قلب الخوف
ولأنه يعرف حمل السلاسل
هكذا جاء بيننا
حياته صعبة
(وأنت ادرى بالحقائق)
لكن رغم المصاعب فهو يموت من أجلك
ومن أجل استعادة حريتك.

متى ستصمم على معرفته
وتظهر له أنك مدركٌ ومؤيِّدٌ
هذا أقلّ ما يمكن أن تقوله
للرجل وهو يمر أمامك.

تطلب منه أن يتروّى
وتطلب منه أن يكون مهذباً
وأنت بامّ عينك لا ترى
أنك ما زلت عبداً
يسألك هذا الرجل مساعدة ما
وأنت لا تعطي اجابة
للرجل الذي يموت
من أجل أن يعيد اليك حريتك .

٣ – انتهز فرصة الزمن * *Seize the Time*

تقول لي إن الشمس ملكك
وعليها أن تحيطك
ولكن عندما ألتفت أرى
أنهم قد اختطفوا الشمس من حولك
ما بك؟ لا يظهر أنك تريد ما هو ملكك
لا يظهر أنك مهتم !
اذا كنت تحب الشمس
وأنت ابن نيرانها **
فلا بدّ أن تجرؤ على
انتهاز فرصة الزمن
والفرصة هي : الآن
اقتنص الفرصة
وانت تعرف كيف.

---

* شعار أول من ردّده الزعيم الزنجي بوبي سيل ، بات دارج الاستعمال وهو عنوان كتاب من تأليف بوبي .

** من أساطير طائفة المسلمين السود في أميركا أن الله خلق أول مـــا خلق الإنسان الأسود وسواده نتيجة قربه من الشمس ـ وكلما ابيضّ الانسان كان ابعد من الله. الصورة هنا قد تكون نابعة من هذه الاسطورة لان معظم الراديكاليين السود التحقوا اولاً بطائفة المسلمين السود قبل تأليف حزب الفهود السود . — ك. ب.

تقول لي ان الروح السوداء* روح حقيقية
وان روحك هذه سوف تحيا
ولكنني أراهم يبيدون الحريات
للروح والحياة
لا تقل لي انك لا تبالي
لما عليك ان تكون
لأنني أثق أنك تعرف جيداً انك لن تسيّر
كما أعرف أنك تبصر الحاجة
لانتهاز فرصة الزمن
والفرصة هي : الآن
فاستولِ يا أخي على الفرصة
وانت تعرف كيف.

تقول لي انك قلق على أمر الحرية
لأنك محروم منها
يا أخي ،
أعتقد أنك مخطىء بحق نفسك
أو انك كذّبت عليّ
فأنت لا تتصرف كمن يهمهم أمر الحرية

أنت لم تحارب يوماً
من أجل الحرية التي تدّعي أنك تفتقدها
أم انك لم تفكر يوماً في
انتهاز فرصة الزمن ؟

الفرصة يا أخي هي : الآن
اقتنص الفرصة
وأنت تعرف كيف.

---

* كلمة *Soul* بالمعنى الذي يستعمله السود في اميركا هي اعمق من ترجمتها العربية . قد تكون أقرب ترجمة لها في الاسبانية كلمة *Duende* أي الاحساس الذي يعانيه العربي في لحظة طرب عميقة – ك. ب.

II. أربع أغان من وضع منظمة S.D.S.
(منظمة الطلاب من اجل مجتمع ديمقراطي)

١ – نحن الزبالين We are the Trashmen

نحن الزبالين
سياستنا الصافية
هي القبض على الطوب والقناني
والحجارة والعصي
وحشر الغاز في القنينة ثم اطلاقها
نحن جيل البيبسي كولا
في نهوض وعزيمة .

الآن ، فلنكن الزبالين سوياً
وليسقط الخنزير * .

نحب الفياتكونغ والشعب الكوبي
باثيت لاو
والتوباماروس
وهيو نيوتن
وهوشي منه
نحن في نهوض وعزيمة
فدرك تمام الادراك
اننا سننتصر .

الآن ، فلنكن الزبالين سوياً
وليسقط الخنزير .

* تعبير « الخنزير » أطلقه الفهود السود .والخنزير يعني البوليس او السلطة بشكل عام.

٢ – المتاعب الآتية * *Trouble on the way*

اكاد ان ارى بزوغ قمر قبيح
ومتاعب آتية
اكاد ان ارى البرق والهزات الارضية
واياماً سيئة آتية.

اكاد ان ارى هبوب الاعاصير وتفجرها
اعرف ان النهاية آتية قريباً
اكاد ان ارى طوفان الانهر
وان اسمع التهديم واصوات الغضب العارم

آمل انك واع كل الوعي دورك
آمل انك الآن مستعد لمجابهة الموت
فالظاهر ان الطقس سيتغير الى اسوأ
عن قريب
العين بالعين والسن بالسن.

فلنخرج جميعاً هذه الليلة
لا بد ان نربح المعركة
لان القمر القبيح بدأ يبزغ.

٣ – احلم بعربدة بيضاء ** *I am dreaming of a white riot*

أحلم بقصف وعربدة بيضاء
مثل حوادث ٨ اكتوبر
عندما اخذ الخنازير يضربون
تتابعت الاحداث وادت في النهاية
الى الكفاح المسلح ضد الدولة.

---

* الاغنية الاصلية منوضع وتلحين جون فوجرتي *John Fogerty* وعنوانها الاصلي « بزوغ القمر القبيح » *Bad moon Rissing* » . واللحن لحن روك صميم - غير ان منظمة الطلبة من اجل مجتمع ديمقراطي غيرت في الكلمات. ك.ب.

** هذه الاغنية على لحن احدى اغاني عيد الميلاد الاميركية عنوانها (احلم بعيد ميلاد ابيض)
(*I am dreaming of a white Christmas*)

احلم ان تحصل حركة الجماهير
على اعلى مستوى من الوعي
في اثناء الانتصارات التي يحرزهـــا
العالم الثالث
نحن هنا نلتحق بالـ S.D.S.

طريقنـــا يؤدي الى
الكفاح المسلـــح
مع كل سطر كادر نكتبه .

تعلتم كيف نـــكافح وكيف نحارب
تعلتم وإلا فالعالم سيبتلعـــك
لأنك أبيض .

٤ – ضع حداً للسلب الاستعماري *Stop Your Imperialist Plunder*

ضع حـــداً للسلب الاستعماري
يا روكفلر
نحن سنحطم الدولة
لان زمن الثورة قد جاء
وزمن انتصار الثورة قـــد جاء .

يا روكفلر ، يا روكفلر
نحن على أتم العلم اين تذهب
كل مرة تترك باب بيتك
نراقبك ، يا مشهداً ، وانت تتنقل
مع سائقك الخاص في الليموزين
لكن هذه المرة قبل ان تتمكن من التملص
قد نترك رصاصة في دماغك ..
فكر بجـــد
نحن نعني ما نقول
وفان تروي ، علمنا الطريـــق .

ضع حداً للسلب الاستعماري .

III. من أناشيد حركة تحرير المرأة في اميركا

(المؤلف والملحن غير معروفين)

اليزابيث جرزلي فلين * Elizabeth Gurley Flynn

مثل اليزابيث جورلي فلين
التي لم تتعب ولم تنهزم
اذا نوينا على بناء الثورة
تعلمن يا اخوات اننا سوف ننتصر .

اليزابيث كانت امرأة
مناضلة بلا يأس
كانت منظمة تتنقل بين البلدة والأخرى
تقاوم مع أخواتها
في صفوف المضربين والمتظاهرين
بنت لنا مستقبلا
واغتنمت فرصة زمنها

اليزابيث كانت اشجع
امرأة في ايامها

---

* كانت اليزابيث فلين في اوائل الثلاثينات من اهم المنظمات بين الاحزاب العمالية . وكانت عضوة في حزب عمال العالم الصناعيين I. W. W. (Industrial Workers of the World) وحركة تحرير المرأة اليوم تحيي ذكراها في هذه الاغنية . ك.ب.



حاربت" من اجـل الاشتراكية
وكانت دائماً تقول":
علينا يا اخوات ان نتحد جميعـاً
ونشد يداً على يد
حتى نحصل على حريتنا

يجب ان نتبع رسالتهـا
لان ما تقوله صحيح
علينا ان نتحد جميعاً يا أخوات
مع العمال والشبان
السود والبيض والحمر القمحيـين
ونبـني جيش الشعب
نخلخل ، ونهد سوياً
السلطة
والدولة .

IV. من أغاني جماعـــة الـ W. I. T. C. H. *

(Women's International Terrorist conspiracy from Hell)

أغنية العرافات لليلة اول ايار ١ *Witches Song for May day Eye.*

العفاريت والظلال
تلبي نداءنـــا
الشياطين والعرافات والمشعوذون
الاشباح والدمى
والحكام تتساقـــط
بركاتنا للشعب
والنحس على الحكام .

لتتضاعف متاعب الدولة
حروباً جديدة يا رب
ومباني تتحول الى أنقـــاض
ونيران الحرب تضاعف
الحرب الأهلية .
« لقد شاهدنا قوس قزح
النار في المرة الآتيـــة ٢ ».

---

* الاحرف التي تمثل هذه الجماعة من النســـاء المتحررات *W. I. T. C. H.* اي « المؤامرة الجهنمية الارهابية الدولية لتحرير المرأة » الأحرف الأولى من كل كلمة مع بعض تعني ـ العجوز القبيحة او العرافة . اغنيتهم هذه تستعمل ألفاظ العرافات . ك.ب.

١) تزعم احدى الاساطير الجرمانية ان العرافات في ليلة اول ايار (او ليلة القديس والبورجا) يراقصن فيها الشيطان ويأخذن بأسباب القصف والعربدة . واول ايام ايار هو عيد العمال .

٢) هذا التعبير مأخوذ من العهد القديم . يقـــال عندما شاهد نوح قوس قزح وعده الله «بالنار في المرة الآتية »

اوقفوا المحاكات *
اوقفوا الاستغــلال
اوقفوا نيكسون
واضطهاد شعوب العالم الثالث

هذا زمن القوة للشعوب
القمر الاحمر اخذ يبزغ
حطموا الدولة .

٧. أغنية من وضع Franz Zappa

يغنيها جماعة «ذوماذورز اوف انفنشون»

(The Mothers of Invention)

ماما وبابا *Mom and Dad*

ماما ، ماما ..
هنالك من قال انه سمع ضجيجاً ما
رجال البوليس قتلوا بعض الفتيات والصبيان
وأنت تجلسين في بيتك تشربين الكحول طيــلة الليل
يقال ، باستحقاق قتلوهم
لانهم كانوا شاذي التصرف .

هل يمكنك يا اماه لمدة دقيقة واحدة فقط
ان تعبري عبر طبقات مساحيق وجهك الدبقة عن إحســاس حقيقي

---

* المقصود بالمحاكات هنا محاكمة بوبي سيل وهيو نيوتن ومحاكمة تسعة شيكاغو (أبي هوفمان ، جيري روبين الخ..)

هل اعربت يوماً لأولادك انك سعيدة
لانهم بإمكانهم ان يفكروا باستقلال ؟
هل قلت لهم يوماً انك تحبينهم ؟
هل سمحت لهم يوماً ان يروك وانت تشربين الكحـــول ؟
هل تستغربين يوما لماذا كان وجه ابنتك وجهاً حزيناً ؟
صعب علي انا
ان احب أماً وأباً بلاستيكيين .

ماما ، ماما
اليوم قتل ولدك في الحديقة العامة
قتله رجال البوليس بينما كانت ابنتـــك متمددة
بهدوء الى جانب كتلة الضجر التي عرفتها — أخيها ،
هي الاخرى ، قتلوها .

VI. أغنية كتبها ويغنيها ميك جاكر Mick Jagger

لفرقة « الرولينغ ستونز » **The Rolling Stones**

المقاتل في الشوارع *Street Fighting Man*

من كل صوب اسمع اصوات المسيرة ، اقـــداماً تتوقد شرراً ، وه يا ولدي
فالصيف قد جـــاء والفرصة قد حانت للقتال في الشوارع ، أوه يا ولدي
ولكن ماذا يقدر صبي فقير مثلي
أكثر من أن يغني في فرقة للروك
ففي مدينة لندن الناعسة
لا يوجد مكان للمقاتل في الشوارع
لا .

هاي ، هاي ! أرى الوقت قد حان للثورة على القصور
ولكن حيث اعيش ، الالعوبة هي ألعوبة « الحل الوسط »

لذا يا اخي ، ماذا يقدر صبي فقير مثلي
اكثر من ان يغني في فرقة للروك
ففي مدينة لندن الناعســة
لا يوجد مــكان للمقاتل في الشوارع
لا .

هاي ، هاي ! يقال اسمي هو الشغب والفوضى
انا بدوري اصرخ وازعق ملء شدقي . سأقتل الملك وألحقه بخدمه
ولكن يا اخي ، ماذا يقدر صبي فقير مثلي
اكثر من ان يغني في فرقة للروك
ففي مدينة لنــدن الناعسة
لا يوجد مكان للمقاتل في الشوارع
لا .

يا حسرتي ، ماذا يقدر صبي فقير مثلي ، قل لي
أكثر من ان يغني في فرقة للروك .

VII. أغنية وضعها ولحنهــا تشارلز شيرود

(Charles Sherrod)

انا لست اقل من مقاتل *Nothing But a Soldier*

عندما كنت رضيعــا ، اسود ككتلة فحم
كانت أمي تشدني برفق ثم تداعبني فوق ركبتيهــا .
منـــذ اليوم الذي احتاج فيه المستر تشارلي الى خادمة
لم تعد امي تهزني كرضيعها .

انا لست اقــل من مقاتل
والكفاح هو طريقي الوحيد .

ابي لم يعرفني ، ولم يمسح مرة دمعتي ،
ولم يرني مرة ابكي ، ولم يعرف يوماً مخاوفي
منذ مطلع الشمس حتى مغربها
كان يعمل لدى الرجل الابيض
وكان يعود متعباً مبلولاً الى البيت
عاقداً في وجهه تكشيرة الهلاك .

انا لست اقل من مقاتل
والكفاح هو طريقي الوحيد .

صرت شاباً شهماً ، اطفح كل يوم بالفخر
كنت اسمعهم يرددون « علقوه شنقاً على شجرة »
لم يكن جذع ليحملني ، ولا العنصريون نجحوا
قفزت نحو بندقية الحرية
واخذت رويداً اقترب في كل خطوة

لا ، انا لست اقل من مقاتل
والكفاح هو طريقي الوحيد .

خراطيم المياه تدفقت
ورجال البوليس انتشروا في كل مكان
جروني نحو عربة
لم يتركوا على جسمي غير ثيابي التحتانية
والكلاب قطعت ما تبقى من الثياب
أظلاف البقر غاصت في لحمي
رجال البوليس ضربوني بعصي البلوط
وفتحوا جراحاً في صدري

انا لست اقل من مقاتل
والكفاح هو طريقي الوحيد .

سال الدم من جبهتي
جرى الدم فوق ظهري
رموني بالسجن ووجهي ملصق بالصخر
قلت ببطء للحاكم جيم كراو :
انا قد لا اكون شجاعاً كافياً
وأنت قد تتمكن من سجن جسدي
غير انني لن اكون عبدك

انا لست اقل من مقاتل
الكفاح هو طريقي الوحيد .

VIII. أغنية من تأليف وتلحين بيتر بويد Peter Boyd

راحة بال متأصلة فيك *So Much Comfort in You*

قبل بضعـــة ايام كنت افكر
بخصوص اخبار المســاء
وسبل التغيـــير
عن الطريق الذي سأختار
وعن المدللين والمحميين ذوي العيون البراقـــة
وكيف سيندهلون
عندما تتفجر الاحلام
وتندلـــع النيران في المدن

كفى يا خليلي
تكفي راحة البال هذه المتأصلة فيك
كفى يا عزيزي
تكفي راحة البال هذه المتأصلة فيك

قبل بضعة أيام كنت أفكر
بالدبابات التي رأيتها
تقتحم شوارعنا القـــذرة
تحت الحكم العسكري
كنت افكر بالجياع في بلادنا والمستغلين
كنت افكر بمعسكرات التعذيب والسجون
كنت افكر بوظيفة الجنود ، وتحبيب اليتيم

كفى يا خليلي
تكفي راحة البال هذه المتأصلة فيك
كفى يا عزيزي
تكفى راحة البال هذه المتأصلة فيك

قبل بضعة ايام كنت افكر
بالازمان الآتية

ومطارق الجيل القديم
فوق رؤوس الشبان
كنت افكر بالجنود العائدين من الفيتنــــام
ليروا حرباً داخل بلادهم
هل سيعرفون السبب ؟
هل سيقتلون ذويهم ؟

كفي يا خليلي
تكفي راحة البال هذه المتأصلة فيك
كفى يا عزيزي
تكفي راحة البال هذه المتأصلة فيك .

IX. أغنية من تأليف وغناء بوب ديلان

الازمنة تتغير *The Times they are Changin*

تعالوا ايها الرفاق لنلتف هنا من كل مــكان
واعترفوا ان المياه حولكم قد فاضت
وارضوا بأننا قريباً سنغرق حتى العظام .
اذا كان الزمن بالنسبة اليكم يستحق النجدة ،
فالاحسن ان تبدأوا السباحة في هذه المياه
لئلا تغرقوا فيها كالحجر
لان الازمنة تتغير .

تعالوا ايها الكتاب والنقاد
يا من يتنبأون بأقلامهم ،
وافتحوا عيونكم واسعة
لان الفرصة لن تأتي مرة اخرى .
لا تتسرعوا بالحديث عن الاشياء
لان العجلة ما تزال تدور
ونحن لا نستطيع معرفة من سيُسمى باسمه

فالخاسر الآن
قد يصبح الرابح غداً
لان الازمنة تتغير .

تعالوا ايها الامهات والآباء
من كل ارجاء البلاد
ولا تنتقدوا ما لا تفهمون
اولادكم وبناتكم
لم يعودوا تحت سلطانكم .
طريقكم القديم يهرم بسرعة
أستحلفكم ان تخرجوا من حيلتكم الجديدة
اذا لم يمكنكم مدّ يد المساعدة
لان الازمنة تتغير .

تعالوا يا اعضاء مجلس الشيوخ
واسمعوا النداء
لا تقفوا في عتبة الباب
لا تسدوا مدخل القاعة
لان الذي سوف يؤذى
هو الذي يربط في الاسطبل .
هنالك معركة في الخارج
وهي تزداد اهتياجاً
وعن قريب ستهزّ نوافذكم
وتهد جدرانكم
لان الازمنة تتغير .

رُسم الخط الفاصل بيننا
تبودلت الشتائم بيننا
البطيء منا الآن
سيتعلم كيف يسرع
وكما أن الحاضر الآن
سيصير ماضياً
كذلك النظام سيصبح باهتاً
بلمحة نظر

ومن هو الاول الآن
سيصبح الاخير ،
لان الازمنة تتغير .

X. اغنية كتب ووضع ألحانها كروز مارتينيز

لن احارب في معركة عن غيري *I Won't' Fight another man's War*

هنالك سيدة في المرفــأ
تدعى تمثال الحرية
كتبت كلمات تحت جسدهـــا
يظـــن انها لا تعني لي شيئاً

ماذا بحق الجحيم تعني لي
قصاصة من الورق
تعدني بالحرية
انا بورتوريكي
في قمة الفخر
لا استجدي معروفاً من احد
بل آخذ حقي .

أليس هنالك من يقول لي
رجاء ان يقول لي
هل ان ثلاثين مليوناً من البشر
أقلية ؟

XI. أغنية لجون لينون

البطل العمالي شيء سيصير *A working Class Hero*

ما ان تولد في هذا العالم
حتى يشعروك بأنك لا شيء
فهم لا يعطونك فترة من الوقت
حين يتوجب عليهم ان يعطوك الوقت كله
(لتجد نفسك)
نتيجة معاناة هذا الالم الكبير
لا يعود يهمك شيء :
البطل العمالي سوف يولد .

يؤذونك في البيت ويرفسونك في المدرسة
يكرهونك ان كنت ماهراً
وهم يزدرون المجنون
تشعر بفقدان عقلك
ولا تستطيع متابعة قوانينهم :
البطل العمالي سوف يولد .

هم عذبوك وهم اخافوك
خلال هذه السنوات العشرين الهجينة .
ثم توقعوا منك ان تبحث عن وظيفة ما
بينما انت لا تستطيع تأدية اي عمل
لشدة الرعب منهم :
البطل العمالي سوف يولد .

انت يا من تحرص الآن على الحشيش
والجنس والتلفزيون

(لتغسل هذه الاحزان)
وتظن انك ذكي وحر ، ولا طبقي
انت في رأيي
ما تزال تسحق الفلاحين :
البطل العمالي سوف يولد .

الغرفة العالية التي حدثوك عنها
ما تزال هنا
قبل كل شيء يجب ان تتعلم
كيف تبتسم وانت تقتل
اذا احببت ان تكون مثل هؤلاء النـــاس
على التـــلة
البطل العمالي سوف يولد .

هل تريد ان تكون بطلا
اذن اتبعني .

XII. الحرية الغالية Precious Freedom

اغنية كتبها ولحنها جندي امـــيركي مجهول كان سجيناً في شمالي الفيتنام. وقد نقلت كلمات الأغنية بعد سماعهـــا من اذاعة هانوي .

جاء الرجل مملوءاً بالشك
لا يعرف ما يدور وراء هذه الحرب
عندما تدخل في بلاد شعب آخر
عاش ليرى حريته قد منعت .

دهش عندما رأى انه يعامـــل معاملة حسنة
من قبـــل الشعب الذي جاء هو ليقتله
كشفوا له طريقه الضال
وكل يوم علموه شيئاً جديـــداً .

شيئاً فشيئاً ، ابتدأ يفهم
ان الشعب الذي جاء ليقتله
يحاول ان يدافـــع عن الحريات
التي مات اجداده من اجلها منذ قرنين
فوق تلال اميركا
المضرجة بالدماء .

الاستقلال والحرية : هكذا
تسمعهم يصرخون
والآن يعرف جيداً قصة هذه الحرب
هذه الكلمات تذكره بأزمـــان مضت
كلمات قرأها في كتب التاريخ
عن حرب الثـــورة في بلاده .

والآن يرقد في زنزانته
يأمل ويصلي
ان يتوقف القصف خلال ايام قليلة
حتى يعود الى عائلته العزيزة
وبعدها لن يتدخل بحرية شعب آخر .

XIII . لمناسبة حرق العلم Talking Flag Burning

في عـدة مظاهرات قامت بالولايات المتحدة ضد الحرب بالفيتنام حرق المتظاهرون العلم الاميركي استنكاراً لأعمال اميركا ضد الشعب الفيتنامي . وقد اثارت هذه الحادثة احتجاج المتعصبين البيض والرجعيين . كتب كلمات هذه الاغنية شاب من ولاية جنوب كارولاينا يدعى سكيب ستوري ردا على قرار اتخذ من قبل حاكم عنصري يدعى ل. مندل ريفرز .

ل. مندل ريفرز قدم قراراً
يقول فيه :
اذا رفضت ان تكون جزءاً من هذا المجتمع
واذا حرقت ، مثلا ، علم هذه الولايات المتحدة
يا لمجدها العريق ،
خطوطه الحمراء والبيضاء والزرقاء
هذه التي عهدنا ان نرفعها في كل حرب :

فان ذلك سيكلفك عشرة آلاف دولار وخمس سنين في السجن .

في مظاهرة في سنترال بارك
الجميع جالسون يشتمون
الظلام
وإذ بصوت هامس يقول :
فليكن هنالك نور .
أخرج العلم واشعله
فانطلقت شهب نارية
شهب حمراء ومخيفة .

انا دائما كنت اقول : الافضل ان نشعل
علماً من ان نشتم اليانور روزفيلت .

والآن جميع هذه الولايات الشقية
باتت تقلق
عندما رأى النور ، اخيراً ،
ثلاثمئة الف اميركي .

عندما يتابع مجلس الشيوخ جلساته
يخيل اليك
ان واحداً منهم – على الاقل – سيمنع القنبلة الذرية
آه – لهم طريقهم
ولي انا طريقي .

جريدة « الدايلي نيوز » متحمسة الآن
تقول :
« هنالك طريقة واحدة للتصحيح
ايها الكونغرس اعلن الحرب رسمياً
حينئذ لن ننزعج
من فريق المتذمرين وقليلي الحياء
في وطننا »

يا مستر ريفز :
رجاء اسمع ما اقول
بدل اختلاق القوانين ضد حرق العلم
اخلق لنا قانوناً يمنع
حرق الاطفال في الفيتنام
وحرق الزنوج في جنوب كارولاينا .



فرنسوا باسيلي

الجلوس بهدوء في البعد الخامس *

اخبار اليوم الاول

ودعا الله النور نهاراً والظلمة دعاها ليلاً ـ وكان مساء وكان صباح يوماً واحداً .

أنتِ نسيتني تماماً كما نسيت أورشليم ـ وأنا نسيتك . المساء يطردني دائماً فأهرب من البيوت الميتة . أهرب من كلمات عائلتي ومن العشاء ومن الصلاة .. ألوذ بالكهوف المظلمة التي تعرفني وأعرفها . أفتح كهوفاً جديدة في داخلي وأدخل . أبتعد وأنفصل ، فيدهشون ويحبونني . جدتي نصحتني أن آكل اكثر وجدي مات دون أن يأكل شيئاً ، وأنا حفيده الذي ورثته . حذائي ملوّث بالطين . أحببت حذائي وعطفت عليه . الوداع الوداع . ودعت الآلاف ...

اخسر كل يوم . اعود في المساء منهزماً أمر على جارتي فتعطيني كسرة خبز وتضمدني . جارتي متوحشة . اطرق باب بيتنا فلا يعرف ابي صوتي . أدخل من تحت الباب . افتحوا الستار فقد وصل المهرج . ابدأوا الرواية وابدأوا القصيدة . أسمعوني الشعر لأنزف دماً . أنزلوني من على الاعناق بين الهتاف . سأكتب لكم قصيدة . (...)

(...) لكنني سأهرب الليلة هروباً كبيراً مثيراً . سأمتلىء بالرصاص

---

* مقاطع من رواية معدة للنشر بهذا العنوان .

وأتصاعد فوق نباح الكلاب من سجن الى سجن ، ومن سور الى سور . سأحرر اجزائي كلها . سأهرب هروباً مفجعاً ، هروباً حقيقياً ولا قيمة له . أهرب كالبرغوث . ذلك لأنني في الحقيقة قد سئمت . أنت ايضاً يا منصور سئمت — أنت سئمت يا منصور . كيف أحتمل الورق والحبر حتى الآن؟والدموالسخافة . مأساة ملهاة . عبيط . — أصلع .. ما الفائدة . الحركة والتغير صفر . درجة الحرارة صفر . صفر فوق الصفر وصفر تحت الصفر . حركة تساوي لا حركة . الشمس الشمس والقمر القمر والبحر البحر واليوم اليوم والحب الحب والموت الموت . الشيء هو الشيء ولا تغيير . كيف يكون الهروب حقيقياً ، كيف ؟ الهروب الى حجرة أخرى ، الى بلد آخر ، الى امرأة اخرى — الهروب للوراء، للأمام ، في الزمن . الهروب السلبي والهروب الايجابي ، الهروب الرجعي والهروب التقدمي . انواع الهروب لا حصر لها . أخترع لنفسي انواعاً جديدة من الهروب . من التألم . أخترع لنفسي أشكالاً جديدة ومضامين جديدة . أقول لنفسي هذا أنت وهذا هو العالم . الهروب الفردي والهروب الجماعي . الحرية المطلقة والحرية المقيدة . وذات يوم اكتشف الامبراطور أن الحياة سخف لا مغزى لها . وان الغايات الجليلة أضاليل ، والعواطف الجميلة فقاقيع . كانت هوايتي أن أجمع الفقاقيع . (...)

(...) سأشرب كوب ماء واحداً فقط إذا سمح لي ، ثم أكمل حياتي على ان اختار وسيلة السفر التي تتلاءم مع نوع الهروب الذي أقرره . قررت أن أودعهم جميعاً قبل سفري ، أمنحهم فرصة للحزن والتأثر . خرجت وتناولت العشاء معهم . قلت لهم وداعاً فانهمروا يقبّلونني . سألوا : الى أين ؟ وانهاروا حزناً . يريدون ان يقتلوني،أن يذبحوني بحبهم كأنه سكين.خرجت الى المدينة.. ايتها المقابر ، أيتها الجثث المتحركة ، أيتها العفونة ، أيها السأم ، ايتها السعادة والتكرار وداعاً .. ايتها الأم الضائعة البليدة المرة الرتيبة الرخيصة وداعاً . ايها الجوع والعطش وداعاً . سأبدأ من جديد . (...) وقفوا يلوحون لي والرصيف يبتعد بهم ووجوههم تصفر وتصفر وأنا اجاهد في تمزيق حبال الدموع الخارجة من عيونهم ملتفة حولي .دموعهم تفيض وتحمل سفينتي. (...) صعدت الى السطح . البحر مخيف ومظلم . وأنا احب الظلام ، ستطاردني الأمواج حتى آخر العالم . المركب يسير بقوانين الطفو والحركة والبخار . ذهبت الى القبطان وكان قصيراً وسألته : كيف تعرف الباخرة طريقها في

الظلام ؟ ودعا الله النور نهاراً والظلمة دعاها ليلا . فأخذني من يدي ونزلنا الى غرفة الماكينات وقلت له حتى لا يسخر مني : انا مهندس ، فهزته الكلمة وتأثر تأثراً بالغاً . لكنه تظاهر بعدم الاهتمام الكامل وابتسم ... هذه هي التربينات لتشغيل المحركات السفلية الخلفية ، وهذا هو محور الدوران الرأسي الذي ترتفع عليه العجلة الأفقية (...) الفتاة ذات الشعر الأحمر رائعة تشرب عصير الليمون في الصالون . رأيتها صدفة اذ كنت امر أمام الباب فلم استطع ان استمر . ودخلت الصالون وجلست أراقبها . وهذه الشاشة تعكس لنا خطوط الطول والعرض . ومن الجداول العشرية المقابلة يمكننا تحديد مكان السفينة بالضبط . اعني بالتقريب . ولا بد هنا من استخدام المنظار الديناميكي .. العدسات متوازية على مسافات ثابتة متكررة في ابتذال ، كل خمسة سنتمترات طولية . والجزء الخارجي منفصل ومتحرك . قاعة المحاضرات في الكلية ، والسبّورة سوداء كبيرة ومليئة بالأرقام . وفي العدسة سائل لزج هو اكسيد الزئبق المائي ، (...)

وعيناها كانتا رائعتين ولونها فضي . نظرت إلي طويلا ، هذا ما أنا واثق منه تماماً . لكن ماذا بعد ان نظرت الي . وهذا فائدته تحريك المؤشر الدوراني والعملية كلها تخضع كما تعلم لقانون التحويل الآلي الذي يتوقف على الكمية المحترقة في الثانية وعلاقتها بالمسافة والسرعة ...

(...) انت تبالغ بالطبع . طبعاً انت تبالغ . فالأمر لا يعدو ان قليلا من الماء قد سقط في حفرة فتحولت الى محيط سطعت فوقه شمس قديمة ، تتبخر ماؤه وتتحول الى سحب والى انهار وجنات . وانكمش المحيط واصبح دمعة محتبسة في عينك ، وسقطت الدمعة . (...)

(...) يمكننا جميعاً أن نضحك ، وأن نقول ... الشمس تشرق من الشرق وتغرب في الغرب . الشمس تحقد علينا . الأرض تدور حول نفسها ، حول الشمس . نحن ندور حول انفسنا . حول الزعيم . حول الشهوة . حبوب الفول ذات فلقتين . الساق والجذر والأوراق . الناس إما اشرار واما ابرار . نقبع جميعاً في سكون الابدية الصاخبة . المجد الانساني ـ اقرأوا أشعار بودلير لتعرفوا، لتموتوا، لتذبحوا انفسكم ذبحاً. صفقوا لصراخ نيتشه. اقرأوا آراء كونفوشيوس، واقرأوا فلسفة كنط ، واستعملوا أمواس حلاقة شيفرز . كل هذا واكثر منه مدون في كتاب المطالعات الرشيدة .

كان هذا اول شطر في قصيدتي . اما الشطر الثاني فلم أوافق عليه بعـــد . الشعر : احتضان للعالم ، صلب وخلق . الشعر هدم ورفض ، وإعلاء وطعن . الشعر مرض ، وباء ، رؤية غير الموجود ، الإحساس بغير المحسوس . عمليـــة تعذيب متعمد للنفس . تمزيـــق وتشويه وتجميل وتعرية . مجرد عزاء للذين بلا عزاء . مجرد تزييف للذين بلا حقيقة . ان اكتب الشعر هو أن اتقيأ . أتخلص من اضطهادي لنفسي ، واضطهاد العالم لي وللآخرين . هو على أية حال لعبـــة مسلية كأيّ لعبة اخرى : الهندسة ، التشييد ، الطب ، الزعامة ، الاستشهاد ، السرقة ، العظمة ، الكذب ، الانتحار . ألعاب كثيرة من اختراع الانسان ومن اختراع الطبيعة . وكان «هام» يحب كثيراً ان يلعب مع «كلوف» . كان احدهما لا يجلس والآخر لا يقـــوم لعبة بسيطة جداً ، هذا هو ما أردت ان اقول : (...)

(...) الآن وكل أوان وإلى دهر الدهور . مبارك الآتي باسم الرب . أبحث عن آلهتي . انسى صلواتي ، صلواتي كانت مرة ، كانت مسروقة . علمـــني أبي كيف أركع وأضم يدي تحت ذقني وأغمض عيني . حفظتني امي الصلوات كلها والأحزان كلها . أهرب من الحزن . من الحزن احاول الهرب . من اخي ، من المدينة ، من السفينة ، من فرجينيا وولف . لم تأخذ السيد بوبول في سفينتنا . القبطان رفض الانتظار . هذه خطيئتنا ، خطيئة القبطان ، خطيئة السيـــد بوبول ، خطيئة البحر نفسه . لون البر احمر احمر احمر . موكب آغا ممنون العائد من حروبه العظيمة ، من حروبه التافهة . عشر سنوات من الدم ، انظر الى يديك ، الى الماء الذي تشربه يا جبان . لماذا انت ضعيف الى هذا الحـــد ؟ إلى حد أن تحـــارب بشجاعة عشر سنوات . عد الى آرغوس . هناك تتلقى جائزة نصرك . هناك تصطادك الخائنة . من في العالم لم يخن من ؟ من في التاريخ كله لم يخن نفسه والآخرين .. حتى أنا ... النقي البريء كالحمامة اخون في كل لحظة . أخونـكم جميعاً . اخون حتى من يضحي بنفسه من اجلي ، وأخون نفسي ايضاً ، لكني صادق وبسيط ومخلص كثيراً في خياناتي . (...)

(...) الويل للعالم . سقطت كل المراكب . وسفينتي ايضاً تسقط . الطوفان . مركب نوح يغرق بي . سنموت كلنا معاً . لكنني سأموت وحدي . دائماً أموت وحدي ، وتموتون جميعاً ، كلٌ وحده . كل الأصدقاء القدماء سأهرب منهم واستبدلهم بغيرهم . مدينتي سأبدلها . عائلتي سأنساها . سأفرغ الحشـــو الذي

ملاني . الغلطة . قذفت نفسي بعيداً . سحبت وجهي من ثياب الآخرين وانزلقت من بين أيديهم ، وسافرت لأحيا في عذاب مدن جديدة . ادخل قلوب آخرين . اضع لي حياة وذكرى وصورة لكي لا أموت ، وأنا جالس لأتمدد وأطول وأنفرد على العالم وعلى الكون . أعبر الحدود والجبال وأسقط نفسي بين كل فجوة وفجوة ، وأصرخ من الألم المنعش الخارق ، أبيع كل ثروتي. واقبل اعدائي وارحل . أصبح رجلاً أجوف ،بلا وزن ، أنسى كلماتي ومدرستي وصباي ، وبائع اللبن والمدرس والسيارة والعجلة وعمي . والجامعة ومعادلة العلوم وحساب مكعبات الحفر والردم . وحجرتي وكتبي ومبادئي القليلة التي لم استعملها .

تسعة أشهر ثم تسع سنوات ثم عشرون عاماً ، وأنا معلق بك ، نائم في رحمك مصبوغ بالدم والشهوة .

اخبار اليوم السادس

هكذا انت في ستة ايام خلقت العالم وأنا في لحظة هدمته وما زلت اهدمه وألعنه . هكذا أسندت ظهري على خرائبه الكثيرة وجلست بعد النهاية انظر ما حل على الأرض من خراب . اخلع رأسي وأفرغ محتوياته وألقي بها بعيداً . قديمة مشوهة يسكنها النمل . رأسي ثقيل كآلاف السنين . اريد ان ارتاح ولو لمدة دهر واحد . العبور فوق جسر الرغبة الأخيرة . السقوط في الأمل الأول . الزجاجة والمحبرة والمطاعم التي بلا مجاعة . النهود الكثيرة الملقاة في الشوارع . السيقان للبيع . مخلفات الحرب العظيمة الخالدة . الحرب الجميلة الرقيقة المحبوبة التي عشقها العالم الكئيب . الأوجه فوق التراب . ثمن الخيانة والثقب والأذرع والزوايا القائمة . انكسارات القلوب والعدسات والتكورات المائية .

الخروج والدخول في باب الخوف والكتائب المعلقة بلا أجراس ولا قديسين . (...)

(...) التحم بأعماقك أكتشف أعمق اسرارك ومنابعك . أنت أيها الجسد المستسلم الخالق المخلوق . الآخذ المانح الباعث للفرح والألم ، أول العالم وآخره . انت بجمالك الرهيب الزائل ، بنظرة واحدة من عينيك ولمسة من اصبعك ،

بحفنة اللحم التي تغطي عظامك ، انت هو كل مأساتي. ميلادي وموتي .

تسقط كارين من التعب ، وتغيب في عالم بعيد غامض كالأحلام لحظة وحيدة من الفصل الحقيقي الوحيد في الحياة «الخلق» ، فلتتصاعد كل الصلوات وأظل انا هنا في الجحيم الأرضي . فوق التل المشرف على المدينة المحترقة . أسقط معك وتجذبينني الى قوة شيطانية بلا قرار مخيفة ورائعة . يحكي لي جسدك تاريخ البشر . أشم فيه رائحة كل الأجساد والغابات والحيوانات والأطفال . واكتشف في المسافة بين ذراعيك كل الجمال والقبح والقسوة والحنان التي في العالم . تلهثين ويعلو صدرك ويهبط ويدق قلبك بعنف ويستقر الألم على قسمات وجهك أصرخ صرخة داخلية عظيمة ، وأتحول الى العالم الداخلي واطعنك الطعنة الأليمة التي تخلقين من هول قسوتها ومتعتها جسداً جديداً يخرج منك . تلدين العالم من جديد ، أتعذب بتمزيقك لكي تلدي شيئاً جديداً مدهشاً نقياً . أنفصل عنك فجأة لأخلق في جميع المجالات ، اعاني آلام الخلق والحرق ، وأخلق كل لحظة عالمي الجديد كما أريده . وأحرقه واخلقه وأحرقه واخلقه دون ان استريح منفصلاً عن الجميع طاوياً العالم في داخلي وداخلي في العالم . متذكراً انني احببتك اكثر من أي شيء ، أيتها الذكريات الجميلة . عائداً إليك بعد كل التعب ايتها الحبيبة الرحيمة الجمال ، لأعطف عليك وتعطفي علي ، وأحتضنك وتحتضنيني . آه يا سيدتي الوحيدة ، اغفري لي كل شيء وامنحيني حبك الوحيد ـ حبك الوحيد ...

اخبار اليوم السابع

« وفرغ الله في اليوم السابع من عمله الذي عمل » . وقمت من النوم الذي بدأته منذ مدة لا أعرفها . تذكرت بعض الأحلام التي حلمتها . وضعت رأسي تحت الماء ، نظرت في المرآة .

كانت الفتاة في الشرفة المقابلة تنفض عنها النوم وتفرد ذراعيها في الهواء وتتألق تحت أشعة الشمس ويلمع قميصها الحرير الأبيض فيخطف البصر . أمسك بالموسى واحصد الأشواك النابتة في وجهي . أجرح نفسي وتسيل الدماء فوق وجهي كما تسيل في أماكن كثيرة اخرى على الأرض .

(...) اخطف نفسي للحظات وازور كالبرق ذلك العالم المختفي كالسحر في

العالم . أكتشف ان العالم يزدوج في عيني ويصبح عالمين وانني أتنقل بينهما كشظايا الضوء والمرايا . (...) أخلع كل شيء كما اخلع ملابسي والقي بها . انتظر الجميع لكي أجلس بينهم وحيداً . أجلس وانتظر اي شيء ولا شيء – يدق الجرس طويلاً وينفتح الباب ويندفع المدعوون في صخب وضجة معلنين ان السهرة قد بدأت . يملأون الكؤوس ويديرون الموسيقى والرقص . أتذكر انهم قالوا كلمات كثيرة وهم يضحكون عالياً، وأنني بذلت مجهوداً عنيفاً لكي اضحك عندما قالوا لي ان الحياة نكتة . عرفت انني اصبحت بعيداً عنهم ، عن زمانهم ومكانهم وأنني اقترب من مدار البعد الغريب الذي ارحل اليه كل يوم . أبتعد وأبتعد وأسمع اصواتهم وضجيجهم تأتيني من بعيد كأنها كوكب آخر وتختفي ملامحهم تماماً وادخل عالمي الداخلي .

(...) اعجز عن التفرقة بين الحلم والحقيقة والحقيقة والحلم . أصنع عالم الورق الملون والأضواء الملونة . أصنع حوادث وأخوضها ، أصنع أميرة احبها وأودعها ، أصنع حزناً ودهشة وسقوطاً وأودع الجميع وأرحل وأودع الجميع واعود في اليوم التالي . وأظل منفصلاً عن مخلوقاتي التي أحببتها . أظل منفياً في سماوات خلقي ، أظل ساقطاً في اعماق قلوب الجميع فرحاً حزيناً من اجلهم ومن اجل نفسي . اجمعهم من جديد في يوم آخر وأكشف لهم عن قلب مجنون محترق برغبة نفسه وعينين مذهولتين بالأحلام والهواجس ورغبة كالنار تأكل نفسها .

اكشف لهم عن عالمي الداخلي الذي يمزج أحجارهم بحلمي وزينتهم بحزني وأيامهم بتقلباتي عبر اختلاف العصور . أكشف لهم عن عالمي الجديد الذي لا أقدر على خلقه ولا اقدر على التخلي عنه . عالم جديد اخلقه في ستة ايام واحرقه في السابع وأبدأ خلقه من جديد ...

من جديد .
اليوم الأول ...

فرنسوا باسيلي
(نيويورك)

كتب واتجاهات

عاطف احمد

ملاحظات حول الفهم العصري للقرآن

يطرح الدكتور مصطفى محمود ، في محاولته لتقديم فهم عصري للقرآن ، عدة قضايا فكرية للبحث * . ورغم التباين الواضح بين هذه القضايا من حيث انها تنتمي الى مجالات معرفية مختلفة ، فإن هناك خيطاً رفيعاً يربط بينها جميعاً هو انها تشكل نقاط جـدل حاد بين الفكر الديني ذي الطبيعة الميتافيزيقية والفكر العلمي ذي الطبيعة الواقعية . ومصطفى محمود يحاول جاهداً ان يلبس اللاهوت ثياب العلم ، وفي سبيل ذلك لا يهتم كثيراً بالعلم بوصفه أسلوباً لمعالجة قضايا الفكر والواقع بمختلف مستوياتها ، وإنما يهتم بجزئيات الحقيقة العلمية منعزلة عن منهجها ، ويتعامل مع هذه الجزئيات الصغيرة المتناثرة على انها العلم

---

* تنقسم هذه الدراسة النقدية لكتاب الدكتور مصطفى محمود عن الفهم العصري للقرآن ، (مصطفى محمود ، القرآن : محاولة لفهم عصري ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧٠) الى خمسة أقسام على التوالي : علاقة حرية الانسان بالارادة الالهية المطلقة ، ميتافيزيقا التطور وأصل الانسان ، ميتافيزيقا البناء الكوني ، النظرية الأخلاقية في القرآن ، غيبيات العلم وعلم الغيبيات .

وقد آثرنا ان ننشرها على دفعتين . فننشر في الدفعة الأولى القسمين : الأول ، والرابع أي علاقة حرية الانسان بالارادة الالهية المطلقة ، والنظرية الأخلاقية في القرآن . وننشر في العدد المقبل الاقسام الثلاثة الباقية .

ومن الواضح ان مثل هذه العملية التي يتحول بها العلم من كونه طريقة واسلوباً ومنهجاً في التفكير والبحث الى مجرد جزئيات متناثرة ، تجنب الباحث الذي يتبنى وجهة نظر مثالية ، مواجهة كثير من المواقف الصعبة حين يجد لزاماً عليه إما ان يرفض العلم كلية او يتخلى عن اللاهوت . وبما أن رفض العلم كلية أصبح مستحيلاً في عصر التكنولوجيا ، لحظة يؤدي التخلي عن اللاهوت الى اهتزاز الأرض التي يقف عليها ، فإن تهشيم الجهاز العلمي للمعرفة ، بوعي او دون وعي ـ يصبح عملية أولية ضرورية لمحاولة ترميم جدران اللاهوت . ويصاحب عملية تهشيم الجهاز العلمي للمعرفة عملية أخرى هي تحويل المشخصات الغيبية إلى رموز ، بإفراغها من كل محتوى حسي وتجريدها من المدلولات الواقعية المباشرة. وهاتان العمليتان تشكلان المرتكز المنطقي الأساسي للنتائج التي وصل اليها البحث .

١ ـ علاقة حرية الانسان بالارادة الالهية المطلقة

أول القضايا التي يطرحها مصطفى محمود للبحث هي قضية : الجبر والاختيار. والفكرة المحورية التي يبني عليها حله لهذه المشكلة ، هي ان الحتمية مقولة تنطبق على الطبيعة لكنها لا تنطبق على الانسان . اذ يقول « ومن النظرة المبدئية للعالم بما فيه من أرض وسماوات ونجوم وكواكب ترى انه يقوم على سلسلة محكمة من الاسباب والمسببات وان كل شيء فيه يجري بنظام محكم ، وإن كان لديك ورقة وقلم فإنك تستطيع ان تحسب بالضبط متى تشرق الشمس ومتى تغرب لانها تتحرك حسب قانون ، وكل شيء في الدنيا يتحرك حسب قانون ، الا الانسان فانه يشعر أنه يمشي على كيفه . الإنسان وحده هو الحر المتمرد الثائر على طبيعته وظروفه ، ولهذا يصطدم بالعالم ويصارعه ، ويستحيل في أي لحظة أن نتنبأ بمصيره » (ص ٢٢).

ان فهم القانون العلمي على انه « سلسلة سببية محكمة » و« نظام محكم » يمكن التنبوء بحركته سلفاً ، ينطبق على القوانين الخاصة بالحركة الميكانيكية للاجسام، ولكن الحركة الميكانيكية هي أحد أشكال الحركة ، أي ليست الشكل الوحيد للحركة ، فقوانين الفسيولوجيا مثلا ليست قوانين ميكانيكية ، أي لا تنطبق عليها خواص قوانين الحركة الميكانيكية ، لكنها تظل مع ذلك

قوانين علمية لها نوعيتها الخاصة ومجال تحققها الخاص وأسلوب تحققها الخاص أيضاً ، وهكـــذا ايضاً قوانين التفاعلات الكيميائية ،وقوانين الفيزياء النووية والالكترونية . فلكل مجال خاص من مجالات الواقع قوانينه الخاصة الـــتي تحدث الحركة فيه وفقـــاً لها ، وليس معنى ذلك ان القوانين النوعية المختلفة لا تشترك في خواص عامة ، إذ هناك تدرج في القوانين العلمية من الخاص الى العام، طبقاً لمستوى الواقع النوعي . فلكل قانون علمي طابعه الخاص اي شكل تحققه الخاص في مجاله النوعي ، وطابعه العام اي خواص عامة يشترك فيها مع القوانين النوعية الاخرى . والقانون هنا لا يعني تسلطاً او الزاماً خارجياً أو قهراً وانما هو نمط او شكـــل تحقق الحركة في مجال معين ، اي انه طريقة للفعل وليس تقييداً له . وهذه نقطة اساسية لفهم العلاقة بين الحرية والضرورة حيث تصبح الحرية هي السلوك القائم على الوعي بقوانين الحركة في الطبيعة والمجتمع والانسان والسيطرة عليها .

فالانسان ،كواقع نوعي خاص ،له قوانين حركته النوعية الخاصة . غير انه من حيث هو ارقى شكل لحركة المادة العضوية في تطورها ، تكتسب قوانين حركته هذه خصائص جديدة ومعقدة ومتشابكة الى ما لا نهاية. فهناك، بالاضافة الى القوانين الفيزيائية والكيميائية التي تتحرك وفقاً لها مادة الجسم البشري من حيث هي ذرات او مركبات كيميائية ، قوانين الكيمياء الحيوية الـــتي تتحرك وفقاً لها مادة الجسم البشري من حيث هي مادة عضوية ، وقوانين الفسيولوجيا التي تتحرك وفقاً لها مادة الجسم البشري من حيث هي اعضـــاء واجهزة عضوية ذات وظائف متكاملة ، وقوانـــين السيكولوجيا التي تتحرك وفقاً لها عمليات الجهاز العصبي العليا من حيث هي اداة التفاعل المعرفي بين الانسان والعالم الخارجي والتي تتوسط بين قوانـــين الحركة الفسيولوجية من ناحية وقوانين الحركة الاجتماعية من ناحية اخرى . فالانسان كائن فيزيولوجي نفسي اجتماعي . وحركته هي نتاج لتفاعل القوانين الفسيولوجية والنفسيـــة والاجتماعية . وحريته هي في توافق هذه القوانين النوعية الثلاثة في فعل موحد. وهذا التوافق يتطلب شروطاً اجتماعية مؤاتية ، وعلى ذلك فان خلق ظروف اجتماعية انسانية هو الشرط الاساسي لحرية الانسان . ان اي سلوك بشري يمكن تفسيره على اساس البحث عن مكوناته الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية . وهذا هو معنى الحتمية في سلوك البشر وليس معناها كما فهمه مصطفى محمود انه عدم

القدرة على التملص من الـ .. « لا بد واللازم .. والضروري .. والمحتوم » (ص ٢٤) . ان خطأ مصطفى محمود الأساسي هنا ، هو انه تصور ان الحتمية بالنسبة للانسان تعني تطبيق قوانين الحركة الميكانيكية على سلوك البشر ، ولم يستطع ان يميز بين واقع الحركة الانسانية وواقع حركة الاجسام الميكانيكية . إن وجود قوانين سيكولوجية – مثل قوانين التحليل والتركيب والتعميم والتجريد المتضمنة في العمليات السيكولوجية المختلفة كالتفكير والادراك والتذكر والتعلم والتخيل – ووجود احتياجات نفسية وفسيولوجية واجتماعية للانسان لا يعني ان سلوك الانسان الفرد يجب ان ينظم في « سلسلة محكمة من الاسباب والمسببات ، ونظام محكم » وانه يمكن التنبوء به سلفاً على وجه التخصيص كما يتنبأ بشروق الشمس وغروبها . ان كل سلوك بشري مفرد انما هو عينة فريدة في ذاتها من حيث هو توليفة معقدة من الاحتياجات الفسيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية ، ومن الادراكات والمعارف والقدرات المتفاعلة فيما بينها بطريقة او بأخرى في شروط اجتماعية محددة . وعلى ذلك ، فهو وان استعصى على التنبوء الدقيق ، يمكن التنبوء به بشكل عام بالنسبة لاتجاه الفرد السلوكي ككل . وهو فضلا عن ذلك ، قابل للتفسير وفقاً لمكوناته الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية . والحقيقة هي كما يقول باران « ان رغبات الناس ظواهر تاريخية معقدة تعكس التفاعل الديالكتيكي بين متطلباتهم الفسيولوجية من ناحية والنظام الاجتماعي والاقتصادي السائد من ناحية أخرى » (بول ا. باران ، الماركسية والتحليل النفسي ، نيويورك عام ١٩٦٠ – هامش (ص ١٨) بول باران ، الاقتصاد السياسي والتنمية – ترجمة فؤاد بلبع) .

وما قصد اليه فرويد بتعبير « الحتمية النفسية » هو ان كل فعل او تفكير او انفعال له اسبابه الكافية ، رغم ان هذه الاسباب يمكن ان تكون معقدة جداً ويصعب عزلها على حدة « نتيجة لتعقيد الكائن البشري ولتعقيد البيئة » وليس كما ذهب مصطفى محمود الى انه اعتبر الارادة « مقيدة في الباطن وأسيرة لجبرية الغرائز وآلية الحوافز الباطنة » (ص ٢٣) ثم انه ليس صحيحاً ان فرويد « عاد هو ذاته فنقضها فقال ان الغريزة هي خام غفل تتصرف فيه الارادة بالكبت او بالاطلاق او بالتسامي » فهل تراجع فرويد عن القول بأن تأثير الارادة في الغرائز بالكبت أو الاطلاق أو التسامي يخلو من سبب ، اي انه ليس له سبب كاف ؟

والغريب حقاً أن يكون فهم مصطفى محمود للاتجاه الماركسي في علم النفس هو ان كل انسان ابن طبقته تحدد له طبقته حوافزه النفسية وعواطفه ورغباته وشخصيته السلوكية فهو يتصرف كنبيل او كإقطاعي او كبروليتاري لا كفلان الفلاني ، بل هو لا يكاد يملك نفساً فما يتخيل انه نفس مستقلة بداخله ، ما هي في الحقيقة الا مجموعة من الانماط السلوكية التي استعارها من طبقته. « انها الحتمية الطبقية تعمل من خلاله . وما هو الا وسيط تظهر من خلاله القوى الاجتماعية اللامعقولة في تصارعها » (ص ٢٣) "ثم يسمي ذلك «علم النفس الطبقي». غريب حقاً لانه لم يرد في كتابات علماء النفس الماركسيين على اختلاف اتجاهاتهم تعبير « علم النفس الطبقي » هذا ، ولم يشر واحد منهم الى ان الانسان لا يكاد يملك نفساً،او انه ليس سوى مجموعة من الانماط السلوكية الطبقية او انه مجرد وسيط. بل ان الاتجاه الماركسي في علم النفس يرفض هذا التصور الميكانيكي المبتـذل للنفس الانسانية رفضاً قاطعاً . إن بافلوف مثلاً،وهو رائد الابحاث الفسيولوجية التي وضعت الأساس لعلم النفس الماركسي ، يبني نظريته في الانعكاس الشرطي على فكرة التعديل الداخلي لدلالة الشروط الخارجية ، على ان العلل الخارجية تعمل دائماً من خـــلال الشروط الداخلية للانسان . ويرفض بالتحديد في الواطسونية الغاءها لعملية التعديل الداخلي هذه ، واتخاذها من قانون المؤثر — الاستجابة الميكانيكي ، أساساً لفهم العمليات النفسية . أما تأثير النظام الطبقي للمجتمع على التكوين النفسي لافراده فهذا ما يدرسه علم النفس الاجتماعي حين يدرس تفاعل الطفل في نموه النفسي مع الخصائص الاجتماعية التي هي بالضرورة متأثرة بالتناقضات الطبقية للمجتمع . فالتأثير الطبقي على التكوين النفسي انما يحدث من خلال تأثير التناقضات والاوضاع الطبقية على الشروط الاجتماعية التي يتفاعل معها الانسان ، وهذه عملية مختلفة كيفياً وكليـــة عن الفهم الميكانيكي المبتذل لعلاقة الانسان النفسية بطبقته كما يعرضها مصطفى محمود الذي يبدو انه قد خلط في ذهنـــه بين مفهوم السلوكيين لسلوك الانسان كاستجابة مباشرة للمؤثرات متجاهلين التعديلات الكيفية التي تحدث داخل الانســـان ، والذين استقوا مفهومهم هذا من قانون الفعل ورد الفعل الميكانيكي من ناحية وبين المفهوم البافلوفي من ناحية اخرى ، ثم طبق هذا الفهم بعد اجراء عملية الخلـط هذه على فهمه الخاص للتفسير الطبقي لحركة المجتمع فخرج من ذلك بهذا المفهوم الميكانيكي الكاريكاتيري الفج لما أسماه «علم النفس الطبقي» .

بعد عرض المفاهيم السابقة كمقدمات ، يستطرد مصطفى محمود في البحث عن اجابة للسؤال الذي طرحه في البداية وهو « اذا كان الله قدر علي أفعالي ، فلماذا يحاسبني ؟» ، ويقدم اجابته عن هذا السؤال ، التي هي في الوقت نفسه حله لمشكلة الجبر والاختيار ، اي علاقة حرية الانسان بالارادة الآلهية المطلقة ، كالآتي : إن حرية الانسان كانت بمشيئة الله ورغبته ومراده (ص ٢٦) . فقد خيرنا حق في أن نختار . عرض علينا هذه الامانة (وهي الحرية والمسؤولية) عرضها لنقبلها او نرفضها (ص ٢٧) . ولا نعرف كيف تم هذا العرض على الانسان بان يكون حراً أو لا يكون ، ولا متى تم هذا العرض . هل حدث في مبدأ الخلق مع آدم .. ام مع الأرواح قبل نزولها الى الأرحام ؟ فهذا غيب مطلق . وبهذه الحرية التي قبلها الانسان مختاراً حقت عليه المسؤولية والمحاسبة (ص ٢٨) وبمقتضى هذه الحرية جعل الله المبادرة بالنية حرة تماماً . وانما يبدأ التدخل الإلهي لحظة خروج النية الى حيز الفعل فيعطي الله لكل انسان تيسيرات من جنس نيته . فيجعل تيسيرات الافعال مطابقة لدخائل القلوب فيجد الشرير تيسيرات الشر ، ويجد الخير تيسيرات الخير (ص ٢٦). وما ذكر بالقرآن بـ « من حقت عليه الضلالة » و« الذين سبقت لهم منا الحسنى » ليس هو بالجبر ولا بالحتم وانما هو مجرد سبق علم (ص ٣٠ – ٣١) وان ما يدور في القلب هو موضوع المحاسبة بالدرجة الاولى وليس ما يجري على مسرح الفعل (ص ٣٢) والقرآن يعتبرك حراً مسؤولاً مهما احاطت بك ظروف الاستبداد لان ما يحدث لنا من اكراه بالفعل في عالم الواقع لا يمكن ان يصل الى داخل ضمائرنا (ص ٣٥) فالنية حرة . والسريرة حرة في إضمارها لما تشاء . اما الفعل فهو حر ومقدور في الوقت ذاته . حرية الفعل إذن حقيقة ، والقدر أيضاً حقيقة ، والمشكلة هي ان نحاول ان نفهم هذا الازدواج ، وكيف لا يلغي الواحد منه الآخر .. (ص ٣٦) والله لم يرد ان يلجمنا بالتجلي القاطع الفاصل فيقهرنا على الايمان قهراً فتنتفي بذلك حرية الاختيار التي جعل منها جوهر وجودنا (ص ٣٧) فأنت تشاء ولكن قدرتك على ان تشاء وتختار هي منحة من الله ومشيئة عليا (ص ٣٩).

ان التميز بين النية والفعل واضفاء صفة الحرية المطلقة على النية ، والقول بازدواج الفعل من حيث هو حر ومقدور في الوقت ذاته ، هو الأساس الفكري الذي بنى عليه مصطفى محمود حله لمشكلة الجبر والاختيار .

فماذا يعني بكلمة «النية» هذه ؟ لقد أورد كلمات مثل «السريرة» و «الضمير» كمرادفات لكلمة النية . وذلك يشير الى انه يعـني بكلمة النية : القصد الواعي الكامن وراء سلوك معين ، أي ما يريد الانسان ان يحققه بقيامه بفعل محدد . والنية هنا هي مقولة تنتمي للظواهر النفسية وتخضع لحقائق علم النفس ، وهي بهذا المعنى تعبر عن تحقيق رغبة او احتياج نفسي ذي أساس فسيولوجي او اجتماعي ، وهي ، بالتالي ، تعتمد على :

١ ـ طبيعة المكونات الفسيولوجية (مثل الحساسية الفسيولوجية الخاصة والتكوين الفطري البيولوجي وعوامل النمو الفسيولوجية المختلفة).

٢ ـ طبيعة المكونات النفسية والعقلية (مثل خواص مراحل النمو النفسي من الطفولة الى النضج وما تكسبه للانسان من خواص نفسية معينة).

٣ ـ العوامل الاجتماعية (مثل الشروط والنظم الاجتماعية عامة ثم في علاقتها المباشرة الخاصة بفرد معين) .

أي ان النية ليست عملية سابحة في فراغ أو ناشئة من لا شيء سوى الحرية المطلقة ، وانما هي مثل سائر العمليات النفسية الاخرى تتعرض لقوانين علم النفس ولشروط الموقف البشري . ان تصور النية على انها عملية مستقلة عن كل شيء انما هو تصور مثالي وتجريد وهمي لا ينبني على حقائق واقعية . فبينما يقول مصطفى محمود بأن السريرة حرة في إضمارها لما تشاء فانه يتعامل مع «السريرة» هنا كما لو كانت وجوداً عاقلاً قائماً بذاته مستقلاً عن الانسان وكأنما السريرة هي التي تضمر وليس الانسان .

وفضلاً عن ذلك ، فان القصد من وراء سلوك معين ، لا يكون دائماً بالبساطة التي تبلغ حد السذاجة بالصورة التي يعرضها مصطفى محمود . فقد ينتفي القصد تماماً بصدد سلوك معين يعبر عن دوافع نفسية لا شعورية لا يدركها الشخص ادراكاً واعياً مباشراً ويصعب التوصل الى « نيته » في هذه الحالة ما لم يخضع لبحث نفسي طويل لاكتشاف الاصل التاريخي لهذا النمط او ذاك من الاستجابة او السلوك في موقف معين . كما قد تتصارع وتتناقض الرغبات والنزعات بصدد موقف معين فلا يحسم الصراع الا بالسلوك الواقعي أي «بالفعل»

ويصبح الفعل هنا هو أداة كشف النية التي قد تكون هي ذاتها متعارضة مع «نيات اخرى» . فنحن نرى هنا ان عملية الفصل بين النية والفعل انما هي عملية تعسفية تماماً . وما قول مصطفى محمود في حالات العصاب النفسي والذهان العقلي ؟ وما موقع النية على خريطة الحرية المطلقة في كل منها ؟ ثم اليست امكانيات التحقيق الواقعي لرغبة معينة تؤثر هي ذاتها في تكوين هذه الرغبة ؟ كيف نجعل اذن موضوع المحاسبة بالدرجة الاولى هو ما يدور في القلب وليس ما يجري على مسرح الفعل كما يقول مصطفى محمود ؟ إن النتيجة المباشرة لذلك هي الغاء القيم الاجتماعية التي تنصب مباشرة على تقييم السلوك الاجتماعي للفرد ، اذ ما قيمة السلوك الفعلي وما قيمة النتائج الفعلية لهذا السلوك اذا كان «ما يجري على مسرح الفعل» خارجاً عن اي حساب ؟ وهل ينتفي مثلا وضع الرأسمالي ذي الطبيعة الاستغلالية على مستوى الواقع الموضوعي ، اذا كانت نواياه تجاه الآخرين خيّرة ، أي اذا كان لا يضمر شراً صريحاً في داخل سريرته تجاه العمال الذين يحصل منهم على فائض قيمة عملهم يومياً وبانتظام ؟ ام ان قيم الآخرة تختلف تماماً وتتناقض مع قيم الحياة الدنيا ؟ واي قيمة تظل للفعل اذن وهو عرض زائل ؟

ان علينا طبقاً لمذهب النية اللاهوتي الجديد لمصطفى محمود ان نقيم اخلاق النية مكان اخلاق النتيجة ، ونقيم اقتصاديات النية مكان اقتصاديات الانتاج وعلاقاته ، وان نقيم فكراً سياسياً وقانونياً قائماً على النوايا وليس على السلوك الواقعي للبشر ، وباختصار فان علينا ان نقيم مجتمع النيات مكان مجتمع الواقع حتى نكون منطقيين مع فكرنا اللاهوتي في طبعته الاخيرة .

ان تفسير مصطفى محمود لما يمكن تسميته بالموقف الإلهي ـ البشري او على حد تعبيره بعلاقة حرية الانسان بالارادة الإلهية ، حتى بمنطقه اللاهوتي ذاته ، يقع في تناقضات لا حصر لها . فاذا كان التدخل الإلهي يبدأ لحظة خروج النية الى حيز الفعل ، فهل معنى ذلك ان هناك منطقة تخرج عن النفوذ الإلهي وهل يكفي لتعليل ذلك القول بأنه هكذا شاءت الارادة الالهية ؟ وكيف يتسق ذلك مع قول مصطفى محمود نفسه (ص ٩٩) في تفسيره للنص القائل « ونحن أقرب اليه من حبل الوريد » بأن معنى ذلك انه « أقرب الينا من الدم في اجسادنا وهذا منتهى القرب » ؟ ان معنى منتهى القرب انه حاضر في النفس

أي في منطقة النية . فهـل حضوره هنا حضور سكوني سلبي ؟ وما معنى حضوره ، ولماذا حضوره اذن؟ لعل هذه هي بالتحديد ازمة منطق سبق العلم حيث يقف الله على الحياد في منطقة تقع بكاملها في نطاق عقله الكلي . على ان المسألة هنا يجب ان توضع على مستوى اونتولوجي لبحث مدى امكانية تحققها وفقاً لهذا الفهم . فالنية هي عملية سيكولوجية ترتبط بالتكوين النفسي العام وتخضع لقوانينــه وشروطه ، وهذا التكوين النفسي ذاته حاضر واقعياً أي وجوداً . اي انه ـ وفقاً لنظرية الخلق الإلهي للموجودات ـ مخلوق والخالق مسؤول عما خلقه بمعنى انه هو الذي يحدد له خصائصه . ومن هنـــا فلسنا في حاجة «للتدخل» الإلهي في » النية حتى نعتبره مسؤولاً عنها وانما هو مسؤول عنها اصلا من حيث هو خالق لجهاز تكوينها .

ثم ما معنى ان يكون التيسير من جنس النيــة ، حيث « يجعل (الله) تيسيرات الافعال مطابقة لدخائل القلوب فيجد الشرير تيسيرات الشر ، ويجد الخير تيسيرات الخـــير » ؟ هل يعني ذلك ان من يقصد الى قصد معين يجد تيسيرات الواقع ـ بكل مستوياته وجوانبه ـ مطابقة تماماً لما يقصد اليه ؟ لماذا اذن ـ بتعبير مصطفى محمود نفسه ـ نجد ان الانسان « هو الحر المتمرد الثائر على طبيعته وظروفه وهذا يصطدم بالعالم ويصارعه » ؟ (ص ٢٢) لماذا يصارع الانسان العالم ويصطدم به اذا كان سيجد في هذا العالم كل التيسيرات مطابقـــة لاهدافه ؟ اننا هنــــا امام يوتوبيا من الوهم الخالص يتجاوز الواقع الاجتماعي والطبيعي بكل تعقيداته وتناقضاته ومشكلاته الى واقع الحلم الوهمي حيث يتحقق لكل انسان كل ما يريد .

وقد لا يلاحظ مصطفى محمود انه بذلك قد اضفى على « الارادة الإلهيـــة المطلقة » سلبية إلهية مطلقة . فجعلها تابعة لقصد الإنسان وسخرها لتحقيق اهدافه . ولم يعد لها من صفات الالوهية الا اسمها .

يصور مصطفى محمود الموقف الإلهي ـ البشري على طريقة سارتر حـــين يجعل الحرية هي عين الوجود الانساني ، والمسؤولية الكلية مترتبة عليهـــا ، فيحدثنــــا عن عرض قدمه « الله » على الانسان فخيّره بين ان يقبل الحرية (وبالتالي المسؤولية) وبين أن يرفضها . ويعتـــذر مصطفى محمود عن عدم توفر معلومات لديه عن الكيفية التي تم بها هذا العرض ولا عن زمن حدوثه ، وليس

المهم هنا هو الكيفية ولا الزمن ، وانما المهم هو العرض نفسه ودلالته ، اذ هو ينطوي على تناقض منطقي شكلي نوضحه كالآتي : هل كان الانسان قبل عرض الحرية عليه حراً ام لم يكن حراً ؟ اذا كان حراً قبل عرض الحرية عليه فالحرية اذاً هي طبيعته الأصلية وليست صفة مترتبة على قبوله اياها ، وبالتالي تنتفي مسؤوليته عنها . واذا كان ليس حراً فكيف يملك امكانية الاختيار بين رفض العرض أو قبوله ثم يعتبر مسؤولاً عن رفضه او قبوله ؟ وماذا كان سيحدث لو أنه رفضها ؟ هل كانت ستنتفي المسؤولية والحساب والعقاب وبالتالي تنتفي حياة البشرية باكملها ؟

والطريف حقاً ان ينساق مصطفى محمود وراء اطلاقه لحرية الاختيار فيفسر بها إحجام الله عن التجلي القاطع فهو ، أي الله « لم يرد ان يلجمنا بالتجـلي القاطع الفاصل فيقهرنا على الايمان قهراً فتنتهي بذلك حرية الاختيار التي جعل منها جوهر وجودنا » ، فهل صحيح ان البرهان الساطع قهر للذهن على الاقتناع؟ ام انه احترام لفعل الانسان ومنطقه ، وان من شأنه ان يحول الايمان الغيبي الى اقتناع عقلي ونفسي وان يؤدي الى حل لكثير من القضايا الفكرية التي لم يكـن ثمة داع لوجودها اصلا الا لتلعب دوراً في مسرحية هزلية اسمهـا الحياة والبعث ، المسرحيـة التي لم يكن هناك ايضاً داع لعرضها على مسرح الأرض والسماء .

يتضح لنا اذن ان الاساس الفكري الذي بنى عليه مصطفى محمود حـله لمشكلة الجبر والاختيار هو بلا أساس من منطق او علم او واقع . وهو يصل في النهاية الى ما وصل اليه المعتزلة حين قالوا بان العبد يخلق افعال نفسه الاختيارية بقدرة أودعها الله فيه .

ويطرح السؤال نفسه من جديد حين نقول : أليست القدرة على الاختيار هـذه ، اي جهاز الاختيار بمكوناته النفسية والفسيولوجية والاجتماعية ، هي ــ شأنها شأن جميع الموجودات ــ صناعة إلهية حدّدت خصائصها الـتي توجهها في عملية الاختيار هذه سلفاً بمعرفة الصانع المسؤول ؟ فبدءاً من الفعل الى جهاز اختيار الفعل ، اي بدءاً من الموقف النفسي الشخصي تتسلل السببيـة (أونتولوجيا) حتى تصل الى الله .

ويظل سؤال مصطفى محمود « اذا كان الله قدر علي أفعالي فلماذا يحاسبني ؟» بلا جواب ، رغم كل التعاويذ اللاهوتيـة والفلسفية التي يطلقها . فهل هي اذن مشـكلة بلا حل ؟ ان علينا ان نتذكر ان كثيراً من الاسئلة تستند في طرحها الى التسليم بصحة فكرة مسبقة ، وفي هذه الحـالة ، فان الحل لا يكون في تقديم اجابة عن السؤال ، وانما يكون في تقييم الفكرة المسبقة التي يستنـد اليها السؤال .

٢ – النظرية الاخلاقية في القرآن

يقدم مصطفى محمود بعد ذلك فهمه للنظرية الاخلاقية في القرآن . وهـو يفرق بين نوعـين من الاخلاق : اخلاق الذكاء الاجتماعي ، واخلاق القلب . فاخلاق الذكاء الاجتماعي تنبعث من عقـل نفعي ذكي ، وهي نوع من الحرص على الدنيا واتقان كل وسيلة لامتلاكها ، اما اخلاق القلب التي هي اخلاق الدين، فانها تنبـع من ان المتدين يرى الدنيا عرضاً زائلا لا يستحق ان يحرص عليه ، ومحبة الله ولقاؤه هي دائماً هدفه ، وهو لهذا يعطي المحبة من القلب للجميـع دون ان ينتظر عليها جزاء من مخلوق . وهو لهذا يمكن ان يحب عدوه ويمكن ان يبذل له النصح والمعونة ويمكن أن يعطي وهو محتاج ويتصدق ويطعم وهو جائع . وهذه هي الاخلاق الحقيقية في نظره (ص ١٨٠) .

ويضيف الى ذلك وجهة نظره في التحريم فيقول بان « الله حرم الضـار الخبيث وأحل الطيب النافع . لم يصدر الامر تسلطـاً ومعاقبة وتضييقاً على النـاس ،وانما اقام شريعته محبة ورحمة » (ص ٨٥) ؛ « التحريم دائماً لضرر . والله أقام شريعته محبة ورحمة لا تسلطاً وغطرسة . فاذا انتفى الضرر ، فأنت في المنطقة الحلال ما دمت لا تضر نفسـك . ولا تضر غيرك ». (ص ٨٧) . ويحدد جوهر الدين قائلا : « وجوهر الدين هو ان تتجاوز نفسك وتتخطاهـا وتتنكرها وتكبح شهواتك وتلجم اهواءك وتتحرر من اطماعك وتطلعاتك وتخلص من غرورك وكبرك وعنادك » (ص ٨٨) . ثم يؤيـد رأيه في التحريم ببيان أسباب تحريم الخمر والقمار والزنا ولحم الخنزير والسرقة والقتل ، مكتشفاً ان لحم الخنزير هو أغلظ أنواع البروتينات وأنه يحتـوي فيروس الانفلوانزا

والدودة الشريطيـــة (ص ٩١) .

هذه هي النظرية الاخلاقية التي يستمدها مصطفى محمود من القرآن ، أو هي بتعبير ادق انطباعاته عن المفاهيم الاخلاقية في القرآن . اذ انه لا يقوم بحصر شامل لكل ما جاء في القرآن من مفاهيم بصدد تنظيم وتوجيه وتقييم السـلوك البشري على المستويين الفردي والاجتماعي ، ثم يحاول اكتشاف الخلفية الفكرية والتاريخية الاجتماعية التي نشأت عنها هذه المفاهيم ، وانما يختار لنفسه وجهة نظر خاصة في الاخلاق ثم يبحث في النص القرآني عما يؤيدها ، دون التزام بالواقع التاريخي ولا بالنصوص الأخلاقية الاخرى .

وتفرقة مصطفى محمود بين اخلاق الذكاء النفعية واخلاق القلب المتعالية على المنفعة هي في حقيقتها تفرقة بين نوعين من اخلاق المنفعة : اخلاق المنفعـــة الواقعية المباشرة واخلاق المنفعة البعيدة الأجل . اذ ان اخلاق القلب بالصورة المجردة المتعالية التي يقدمها بهـــا مصطفى محمود هي اخلاق ذهنية افتراضية لا وجود لها في الواقع الانساني . وهي ، في حقيقتها ، اخـــلاق بلا قلب ، اذا اخذنا «القلب» هنا ، لا بمعناه الشائع المرتبط بالعواطف الانسانية الخالصـــة ، وانما بمعناه الحقيقي . فهي اخلاق بلا قلب لانها اخلاق بلا جهاز يغذيها بدماء الحياة ، اخلاق بلا جذور في واقع الانسان ككائن فسيولوجي نفسي اجتماعي مفكر ، فهي تجرد الانســـان من محتواه البشري وتتصوره كطاقة من الحب المطلق للآخرين ، والتجاوز المطلق لذاته ، وليس هناك كائن بشري واحـــد تتمثل فيه هذه الصورة الرومانسية . ولئن بدا لنا انها ممكنة التحقيق في حالات خاصة ، فهي حينئذ ليست أكثر من حالة انفعال وجداني صوفي ينشأ عـــن عمليات نفسية هروبية معقدة وغير سوية ، تعبر عن عجز عن مواجهة مشكلات الواقع وايجاد حلول ايجابية واقعية لها . ثم هي ، في صورتها الواقعية ، الفعلية ، متمثلة في تعاليم الدين الاخلاقية ، اخلاق نفعية بعيدة الاجل ، فهي تستبـدل المنفعة الدائمة بالمنفعة الزائلة ، وتؤجل الحصول على الملذات الصغرى في الدنيا ، لتحصل على الملذات الكبرى في الآخرة ، وتحل الانانية الكبرى ذات العائد البعيد الاجل ، محل الانانيات الصغرى ذات العائد القريب الأجل .

على ان مصطفى محمود يخلط بين الاخلاق كنظرية والأخلاق كسلوك عملي ،

ويجعل من اخلاق السلوك النفعي في أوربا مثلا ـ وهي التي يسميها اخلاق الذكاء الاجتماعي النفعية ـ البديل الوحيد للاخلاق الدينية النظرية . اي انه في كلامه على الأخلاق غير الدينية يختار نمطاً من الاخلاق كسلوك عملي ، ثم يعقد المقارنة بينه وبين الاخلاق الدينية كنظرية متمثلة في فرد نظري يفترض انه يسلك وفقاً لها (اخلاق القلب) وليس هذا بالمنهج الصحيح لتقييم العلاقة بين الاخلاق الدينية والاخلاق اللادينية او العلمانية . إذ انه اما ان يقارن بين اخلاقيات مجتمع متدين واخلاقيات مجتمع لا ديني : في حقيقتها الفعلية وتحققها العملي ، واما ان يقارن بين النظرية الاخلاقية الدينية والنظريات الاخلاقية باتجاهاتها العقلية والوضعية والعلمية ، وعليه في كلتا الحالتين ان يميز بين النظرية الاخلاقية والاخلاقيات كسلوك عملي .

والاخلاق الدينية نظرياً يمكن تناولها من زاويتين ، الاولى هي اخلاق المنطق الديني ، أي النظرية الاخلاقية المستمدة من التسلسل المنطقي للتصور اللاهوتي لطبيعة الانسان في العالم ، ولغاياته ، وبالتالي لواجبه السلوكي ، والثانية هي اخلاق النص الديني ، أي التعاليم الاخلاقية المتعلقة بواجبات السلوك كما جاءت بشكلها المباشر في الكتب الدينية ، وهي تشمل المحرمات والفضائل الدينية والتشريعات وما الى ذلك .

ولعل اخلاق المنطق الديني هي ما سماها مصطفى محمود « اخلاق القلب » حيث يقول « المتدين يرى الدنيا عرضاً زائلا لا يستحق ان يحرص عليه ومحبة الله ولقاؤه هي دائماً هدفه . وهو لهذا يعطي المحبة من القلب للجميع دون ان ينظر عليها جزاء من مخلوق . وهو يعطي ماله ووقته وصحته دون نظر الى جدوى لان ما يعطيه لا يساوي في نظره شيئاً يذكر . وهو لا يشعر بالدنيا التي تتسرب من يديه لان عينيه على الآخرة ، على رضى الخالق لا على رضى المخلوق » (ص ١٨١) وربما ادت اخلاق المنطق الديني مباشرة الى التصوف ، والزهد والانسحاب من الاهتمامات الدنيوية ، لكن كيف يمكن ان تؤدي منطقياً الى الحب المطلق للآخرين ؟ هنا توجد ثغرة منطقية تحتاج الى اعادة نظر ، فحب الآخرين شعور دنيوي وليس اخروياً ، بالاضافة الى ان اخلاق المنطق الديني هي في حقيقتها اخلاق فردية شخصية تجعل من الذات الفردية في علاقتها بالوجود الإلهي محوراً للحياة باسرها ، وهي تتعالى بعد ذلك على كافة

القضايا الانسانية في اشكالها المختلفة ، سياسية كانت ام اقتصادية ام اجتماعية ام فكرية ام علمية .. فليس هناك معنى بالنسبة لها ، للمشاركة من اجل تطوير المجتمع البشري وارتقائه ، وتحقيق انتصار الانسان على الطبيعة . لأن كافة قضايا البشرية بالنسبة لها ليست سوى عرض زائل ، وانما الباقي الدائم الخالد هو محبة الله ، ولقاؤه هو الهدف الاعظم ، وهي حالة وإن بدت بالنظر العقلي المنطقي في مستتبعات الوجود الإلهي ، تصل في النهاية الى افناء العقل والمنطق ، والفناء في الذات الخالدة .

فاذا جئنا الى اخلاق النص الديني ، وهي الاكثر شيوعاً ، وجدنا ان تعليل مصطفى محمود للمحرمات واسبابها يحتاج الى اعادة نظر . فهو يجعل الضرر والنفع اساساً للتحريم ، وعلى ذلك فمن المنطقي ان نتوقع ليس فقط ثبوت الضرر في الافعال المحرمة فعلا ، بل ايضاً شمول التحريم للافعال الضارة جميعاً . اذ لا معنى لانتقاء بعض الافعال الضارة فقط لتحريمها ، ثم ترك افعال ضارة اخرى دون تحريم . أي انه اذا كان منطق الضرر والنفع صحيحاً ، وجب ان نجد ان كل الافعال الضارة قد ذكرت ضمن المحرمات فضلاً عن ضرورة ثبوت الضرر فيما حرم فعلا . وبالاضافة الى ذلك ، فانه لو امكن ازالة الضرر من فعل معين محرم ، بوسائلنا العلمية الحديثة ، لوجب ان يصبح خارج دائرة المحرمات .

فاذا كان لحم الخنزير مثلا قد حرم لانه قد يوجد به فيروس الانفلوانزا والدودة الشريطية فقد كان من الواجب ايضاً تحريم لحوم الماشية والاسماك لإمكان احتوائها على انواع عديدة من الطفيليات الضارة والتي يستطيع قارىء أي كتاب في علم الطفيليات ان يعد قائمة كاملة بها . وهل وجد مصطفى محمود اية احصائيات ، تثبت او تشير الى أن آكلي لحم الخنزير ، وهم كثرة الاوربيين ، اكثر تعرضاً للانفلوانزا وللاصابة بالدودة الشريطية ، أو بأنواع اخرى من الاضطرابات الهضمية الناتجة عن كون لحم الخنزير اغلظ أنواع البروتينات ؟ أو أن المستوى الصحي العام للشعوب الاسلامية اكثر ارتقاء منه في شعوب اوربا التي تتعاطى الخمر وتأكل لحم الخنزير ؟ وهل لو تمّ فحص لحم الخنزير طبياً قبل اعداده للطعام وثبت خلوه من الطفيليات يصبح حلالاً ؟ هذه تساؤلات لم يحاول مصطفى محمود طرحها للبحث ، واكتفى بان يجتزىء الحقائق ويقدمها مبتورة

ناقصة ليؤيد وجهـــة نظره .

وهو بالمثل يقع في كثير من الاخطاء حين يقدم رأيه في ضرر العلاقات الجنسية اللادينية ، فهو يرى ان « الطبيعة جعلت من العاطفة والجنس وسائـل للتكاثر والابقاء على النوع وعمار الدنيا . جعلت منهما ادوات انتاج . فاذا اجتمع رجل وامرأة واعتزلا ركنا يتبادلان اللذة بدون تفكير في زواج او بناء بيت ..وانما لمجرد اختلاس متعة ، فانهما يحولان الحب والجنس من أدوات انتاج الى ادوات استهلاك ويستهلكان طاقة من اشرف الطاقات الحية خلقت لتبني أممـاً وحضارات..ويجعلان منها مجرد وسيلة الى ارتجافات جنسية » (ص ٩٣).ثم يقدم رأياً في الحب مؤداه أنه اذا لم يقم على زواج ديني فانه حب كاذب . لان صـدق الانسان مع نفسه لا يكون صدقاً حقيقياً الا اذا كان بالمثل صدقاً مع الطبـع والطبيعة .(ص ٩٤) ثم يختتم رأيه قائلا « والزنا اذا تحول الى عادة ثم الى سلوك ومنهج حياة يؤدي الى التفسخ الكامل للكيان .. والى انفصـــام الشخصية » (ص ٩٤) . ومعنى ذلك ان العلاقة الجنسية لا تستهدف المتعة وانما تستهدف الانجاب ، وانه اذا انتفى منها هدف الانجاب اصبحت منحرفة عن هدفهـــا الأصلي ووقعت في منطقة التحريم . اذ هي حينئـذ تحويل عملية انتاجية الى عملية استهلاكية . والاستمرار المنطقي لهذا الرأي ، هو انه لا تجوز ممارســة العلاقة الجنسية الا اذا كانت ستؤدي الى الحمل فعلا ، فاذا ما حدث الحمل يجب الكف عن ممارستها حتى يحل ميعاد الحمل التالي ، ووجب على العاقر من النسـاء والرجال الا يمارسوا الجنس على الاطلاق ، ووجب على وزارة الصحة ان تمنـع فوراً اقراص منع الحمل ، لانها لا تؤخذ الا لتتيح ممارسة العلاقة الجنسيــة دون انجاب ، وهو فعـــل استهلاكي محرم صراحة في اللاهوت الجديد لمصطفى محمود .

وما رأي مصطفى محمود في النص القائــل : « نساؤكم حرث لـكم فأتوا حرثـكم أنى شئتم » (البقرة ، ٢٢٣) ، والقائل : « فما استمتعتم به منهــن فآتوهن أجورهن » (النســاء ٢٤) ؟ اليس هنا نص صريح على تضمن العمل الجنسي للرغبة والمتعة ؟ صحيح ان الهـــدف العام من العلاقات الجنسية من وجهة نظر الدين هو الانجاب ولكن ذلك لا ينفي التصريح بممارسة الجنس في العلاقات الشرعية ، دون قصد الانجاب في كل مرة على حدة ومعنى ذلك انـه

يصح شرعاً ممارســـة الجنس بقصد المتعة . على ان المتعة الجنسية ليست هي بالضرورة متعة حسيـــة خالصة ، فان العلاقة الجنسية في شـكلها الانساني الصحيح ، ليست مجرد عملية بيولوجية ، وانما هي عملية نفسية ذات طابـع فسيولوجي ، وهي انسانية طالما كانت تعبيراً تلقائياً عن تآلف نفسي حقيقي ، وربما كان هذا هو مقياس صحتها على المستوى الفردي .

لكننا نجد ان الجنس قد ارتبط تاريخياً منذ تبلور المجتمع البشري بمفهـــوم الخطيئة ، والطريق الى بحث اسباب هذا الارتباط بين الجنس والخطيئة ليس هو الاستدلال المنطقي والتأمل العقلي ، وانمـــا هو دراسة المجتمعات البشرية البدائية حين بدأت العلاقات الجنسية تكتسب طابعاً اجتماعياً وتطرح متناقضات ومشكلات اجتماعية تؤدي الى نشوء مفاهيم معينة حول الجنس يتطلب حلهـا تنظيماً اجتماعياً من نوع خاص . فحينما يتحول الجنس الى ظاهرة اجتماعية فانـه يخضـــع للقوانين الاجتماعية التي تكشف عنها ابحاث العلوم الاجتماعيـــة والانثروبولوجية .

ومفهوم القرآن عن الجنس ليس استثناء من تلك المفاهيم التاريخية الـــتي صاحبت تحول الجنس من ظاهرة فردية الى ظاهرة اجتماعية .

فاكتشاف آدم وحواء ، بعد اكلهما من الشجرة المحرمة ، لاعضائها الجنسيـــة هو اكتشاف لسوءاتها . بذلك يقول القرآن حين يقول مثلا : « ينزع عنهـــما لباسهما ليريهما سوءاتهما» . (الاعراف ٢٧) وحين يقول «أنزلنا عليكم لباساً يواري سوءاتكم » (الاعراف ٢٦) ، ثم حين يقول في موضع آخر « ألم نخلقـكم من ماء مهين » (المرسلات ٢١) ، فأعضـاء الجنس سوءة في ذاتها والافراز الجنسي ماء مهين في ذاته . ونحن اذن امام مفاهيم ناشئة من ربط الجنس بالخطيئة أصلا دون اعتبار لشكل ممارسة العلاقة الجنسية ، دون اعتبار لما اذا كان هدفها الانجـاب او مجرد المتعة ، ودون اعتبار لما اذا كانت أداة انتاج ام اداة استهـــلاك . والقضيـــة اذن ليست قضية محاولة ايجاد تبرير منطقي عقلي لتحريم العلاقات الجنسية وانما هي قضية ظاهرة اجتماعية ترتبط تاريخياً بمفاهيم ذات اسبـــاب اجتماعية ،مفاهيم التابو والطوطم وما الى ذلك من العقائد البدائية . ومثل هذه القضايا تخضع لمناهج البحث الانثروبولوجية للمجتمعات البدائية . وهذا هوالمنهج

الصحيح لبحث اسباب التحريم الديني في القرآن .

ولو اننا تأملنا موضوعات التحريم الديني لوجدنا انه ينصب على افعال محددة وليس على قيم عامة ، ولو ان التحريم كان لوجود الضرر ، لاعطينا مقياساً عاماً محدداً للضرر والنفع نقيس به كل الأفعال ، فما يتضمن ضرراً نعتبره حراماً ، وما يتضمن نفعاً نعتبره حلالاً ، ولكن مثل هذا المقياس لا وجـــود له في أي نص ديني .

والفضائل الدينية ايضاً ، هي فضائل تاريخية عملية محدودة ، تتعلق بنظـام اجتماعي معين وليست فضائل مطلقة شاملة وهي تدور اولاً حول حق العلاقـة الواجبة بين الفرد والوجود الإلهي : مثل الايمان بالله وطاعته والايمان بملائكته وكتبه ورسله والايمان بالغيبيات ، واقامة الصلاة ، وايتاء الزكاة ، وصيـــام رمضان ، والحـــج ، والتقوى . وثانيا الالتزام بالابتعاد الكامل عن المحرمات ، الخمر والميسر والزنا والربا ولحم الخنزير والقتل والسرقة . وثالثاً مجموعة متفرقة من القيم العامة غير محددة المعنى مثل العـدل في الحـكم ، والمشاورة في الأمر ، والصـــدق ، والصبر والتعاون وعمل الصالحات والاعتصام بحبل الله ، ثم من التوجيهات العملية : مثل غض البصر ، والتعفف عن رمي المحصنات ، والمحافظة على الفروج والتزام البيت وعدم التبرج والابتعاد عن حب الشهوات من النساء والبنين والمال ، وتأدية الأمانة ، والوفاء بالعهد وبالعقود ، وعدم السخرية من أحد ، وعدم التنابز بالالقاب ، وعدم النفاق ، والانفاق مما هو محبب الى النفس في توسط بين التبذير والصدقة والاحسان لذوي القربى واليتامى والمساكين ، وابن السبيل ، والسائلين وفي الرقاب ، وطاعـــة الوالدين واحترامهما والعطف على اقـــارب الأم ، وقول المعروف والنهي عن المنكر ، وعدم اكل الربا ، والحفاظ على أموال اليتامى ، وعدم تمني ما فضل الله به بعضاً على البعض وعدم الفرار في الحرب ، وحب الموت في سبيل الله ، ثم آداب الشرائع في المـــيراث والزواج والطلاق وما الى ذلك .

ومعظم هذه الفضائل قد جاء ذكرها كتعليق او ايضاح او توجيه بصـــدد مشكلة او موقف عملي كان يواجه المسلمين الأوائل ، مجموعة أو افراداً . بل ان كثيراً منها ما يحتاج فهم المقصود بها على الوجه الصحيح الى معرفة الموقف العملي الذي تطلب ورودها ذلك ان معناها لا يكاد يتجاوز الطابـع الاجتماعي الخاص

لذلك الموقف فهو لا يبرز طابعه العام بالتجريد العلمي ليصل إلى قيمة انسانية عامة بحيث تظل صحيحة ملائمة للنظم الاجتماعية المغايرة لمجتمع ذلك العصر والتي كانت لا بد ان يتطور اليها تاريخياً .

فالقيم المنظمة للعلاقة بين الجنسين مثلا ، تفترض مجتمعاً مغلقاً لا تشترك نساؤه في الحياة الاجتماعية العامة ، وتنحصر وظيفتهن في اداء واجبات الحياة الزوجية حيث يصبحن في واقع الأمر مجرد أشياء تنطوي على امكانيات انتاج الاطفال ومنح المتعة وتخضع بقوانين الملكية الفردية لوسائل الانتاج ، حيث تنحصر القيم الاخلاقية بالنسبة للمرأة في متطلبات تخصيص نفسها الرجل الشرعي ، مثل : المحافظة على الفرج ، والتزام جدران البيت وعدم التبرج ، فتكتمل لها بذلك شروط العفة وتصبح من المحصنات .

ويقابل ذلك بالنسبة للرجل ، غض البصر والتعفف عن رمي المحصنات والابتعاد عن حب الشهوات من النساء والبنين والمال . وهذه قيم لمجتمع لا ترتقي فيه المرأة الى مستوى الانسان ، فتصبح عضواً في مجتمع تشارك في اهتماماته وقضاياه ، وتشارك في الانتاج وتتصدى للمسؤوليات العامة ، وتختار اسلوب حياتها الخاصة وفقاً لمنطقها واقتناعها الشخصي وقدرتها على تقييم الخطأ والصواب، وتصبح القيمة الأساسية بالنسبة لها ليست هي المحافظة على فرجها في حد ذاته ، وانما المحافظة على كيانها الانساني كله. فترفض الاستغلال الرأسمالي، والدكتاتورية السياسية وتناضل من اجل الاشتراكية والديموقراطية مثلا ، وتأتي قيمها المتعلقة باحتياجاتها الجنسية كجزء من قيمها العامة ، أي من وعيها الفلسفي والعلمي والاجتماعي وخصائصها السيكولوجية .

والقيم الخاصة بالعلاقات الشخصية : الصدقة والاحسان لذوي القربى واليتامى والمساكين وابن السبيل والسائلين وفي الرقاب وعدم أكل الربا والحفاظ على أموال اليتامى ، وطاعة الوالدين واحترامها والعطف على اقارب الأم وما الى ذلك ، هي ايضاً قيم تفترض مجتمعاً قبلياً عائلياً يتكون من أغنياء وفقراء : فينصح الاغنياء بان ينفقوا مما هو محبب لنفوسهم متصدقين به على اقربائهم من الفقراء أولاً ثم على الأنواع الأخرى من الفقراء ثانياً . ذلك بأن القرآن ينظر الى الفقر والغنى على انها امتحان من الله ، فقد سلب الله المال

من الفقراء واعطاه للاغنياء ، ليرى ماذا يفعل كل منهم فيما سلب منه او منح له ، هل يتصدق الغني ام لا وهل يصبر الفقير ام لا .. « ونبلوكم بالشر والخير فتنة » (الأنبياء ٣٥) ومعنى ذلك ان الغنى والفقر هما من صنع الله . وما صنعه الله لا يغيره بشر .. وانهما بذلك وضعان أبديان تمتد جذورهما الى الارادة الإلهية العليا وليس إلى واقع أسلوب الانتاج وعلاقاته .

على ان كلمتي : الاغنياء والفقراء لا مكان لهما في قاموس علم الاقتصاد السياسي اذ هما تجريد شكلي وشخصي لخاصية ثانوية من خصائص علاقات الانتاج ، فان حجم الثروة المملوكة لشخص ما في حد ذاته لا يحدد ولا يشير الى موقفه من علاقات الانتاج ، وبالتالي يسلب وضعه مضمونه الاقتصادي والسياسي ، ويتعامل معه وكأنه خارج عملية الصراع الطبقي التي ظلت محور علاقات الانتاج منذ بدأت الملكية الفردية لوسائل الانتاج في فجر المجتمع البشري .

فالغنى والفقر ليسا في ذاتهما سوى المظهر الخارجي الذي يبدو ساكناً لعملية الصراع الطبقي ذات الطابع التاريخي والجدلي . ومجتمع الاغنياء والفقراء ليس مجتمعاً خالداً باقياً الى الأبد ، انما هو مرحلة في تطور المجتمع البشري ، وبحل الصراع الطبقي ينحل مجتمع الاغنياء والفقراء وينشأ مجتمع يتساوى فيه جميع البشر ، وتصبح القيم المستمدة من وضع الغنى والفقر قيما ذات دلالة تاريخية لا أكثر . وكذلك فان العلاقات العائلية بسماتها القبلية القديمة تتطور تاريخياً الى علاقات زمالة وصداقة واخوة بين جميع البشر ، ومرة أخرى تصبح القيم المستمدة من وجودها ذات دلالة تاريخية لا اكثر . وكلا النوعين من القيم ، أي تلك المستمدة من وضع الفقر والغنى ، والمستمدة من العلاقات العائلية بسماتها القبلية ، لا انسانية في جوهرها ، فالانسان الذي يتعيش من صدقة يتلقاها من انسان مثله ، هو انسان مسلوب الارادة وفاقد لجوهره ، ووضعه هذا ادانة مباشرة للمجتمع الذي يعيش فيه ، وكذلك فان تقييم العلاقات بالآخرين على أساس صلة الدم البيولوجية فقط انما هو تعبير عن الاستجابة لقيم ومشاعر ذات طابع قبلي متخلف . وحينما يصبح لكل فرد في المجتمع حق التعليم وحق العمل الذي يكفل له حياة معيشية ملائمة

وحق المشاركة في مختلف النشاطات البشرية فسوف تختفي الصورة القاتمة لمجتمع اليتامى والمساكين وذوي القربى .

الفضائل الدينية اذن ، هي فضائل نسبية ومرتبطة في مضمونها وفي لغة التعبير عنها بمرحلة تاريخية محددة من مراحل تطور المجتمع البشري ، وبالتالي بمرحلة محددة من مراحل الفكر البشري لم يكن بمقدورها طرح مشكلة الأخلاق كقضية تحتاج إلى البحث العلمي والى تأسيس نظرية علمية لها ، وانما كانت امكانيات الواقع الفكري التاريخي لتلك المرحلة تطرح مشكلة الأخلاق كقضية سلوك عملي . فجاءت الاخلاق الدينية كمجموعة من المحرمات المتعلقة بافعال معينة دون ذكر أسباب ذلك التحريم ومبرراته ، وكمجموعة من الفضائل الخاصة بالعبارات القائمة على التسليم الغيبي المطلق وليس على العقل ، وكمجموعة من الفضائل الخاصة بالعلاقات بين الجنسين قائمة على فكرة الخطيئة الاصلية ، وعلى النظر الى المرأة كشيء لا كإنسان ، وكمجموعة من الفضائل الخاصة بالعلاقات الشخصية والاجتماعية قائمة على المشكلات العملية التي كانت تطرحها أحداث ذلك العصر بالنسبة للأفراد او لجماعة المسلمين ككل ، وعلى مفاهيم مستمدة من واقع النظام الاجتماعي لتلك المرحلة . وهي بعد ذلك لا تغطي مجالات السلوك البشري المتعددة لاعلى المستوى العام ولا على المستوى الفردي .

ان المسألتين الأساسيتين في النظرية الاخلاقية هما أولاً : تقديم مقياس علمي لتقييم الخطأ والصواب في السلوك البشري فيما يتعلق بالمسائل العامة ، أي التي تواجه المجتمع ككل من ناحية ، ثم فيما يتعلق بالمسائل الخاصة التي تواجه الفرد في حياته الشخصية من ناحية أخرى ، وثانياً : تقديم طريقة لربط الاقتناع العقلي بالسلوك العملي ، اي لتحقيق وحدة النظرية والتطبيق . فهي لا تقدم مجموعة من الأفعال الواجبة الأداء ومجموعة من الافعال الواجبة الرفض لأن الأفعال البشرية لا حد لتعددها وتنوعها ، بتعدد وتنوع انظمة المجتمع البشري في تطوره على مدى التاريخ ، وبتعدد وتنوع قضاياه ومشكلاته المتعلقة بالسلوك ، وهي تقوم على التحليل العلمي للظاهرة الاخلاقية في تحققها الفعلي ، وفي ارتباط انماط الاستجابات السلوكية للبشر بالشروط الاجتماعية والنفسية

والفسيولوجية وتستند في ذلك الى حقائق العلوم المختلفة التي تتعلق بالانسان كظاهرة موضوعية ، وهي لا تقدم بعد ذلك قوائم بالفضائل والرذائل بل تقدم منهجاً وطريقة واسلوباً للنظر والتفكير والتقييم والسلوك .

ولو حاولنا التعرف على المفاهيم التي يقدمها الدين بالنسبة للمسألتين الأساسيتين في النظرية الأخلاقية ، لوجدنا انه بالنسبة للمسألة الأولى يقدم النص الديني كمقياس لا يقبل الجدل ، فما ذكر فيه على انه صواب فهو صواب ، وما ذكر فيه على انه خطأ فهو خطأ ، دون اقناع أو تفسير أو تبرير . وما لم يذكر فيه فهو اذن ليس بالخطأ ولا بالصواب ، ثم هو بالنسبة للمسألة الثانية يقوم على فكرة الثواب والعقاب في العالم الآخر ، وهي فكرة قد تصلح في مجال التعليم التربوي للأطفال بعد نقلها من العالم الآخر الى العالم الواقعي ولكنها لا تقنع عقلاً بلغ الحد الادنى من النضج .

(بقية الدراسة في العدد المقبل)

عاطف احمد
(القاهرة)

تزفتان تودوروف
Tzvetan Todorov

الناس - الحكايات :
«الف ليلة وليلة» كما ينظر اليها التحليل البنيوي *

ماذا تكون الشخصية إذا لم تكن تحديداً للعمل ؟ وما هو العمل إذا لم يكن رسماً للشخصية؟ ما هي اللوحة او الرواية ان لم تكن وصفاً للطبائع [الانسانية]؟ ان أي شيء آخر نبحث عنه نجده فيها .

هذه التساؤلات تأتي من هنري جيمس ، وهي موجودة في مقالته الشهيرة فن القصة *The art of the fiction* (١٨٨٤) . تبرز هذه التساؤلات فكرتين عامتين . الأولى تتعلق بالصلة الوطيدة بين مختلف العناصر المكونـــة للحكاية : الشخصيات والعمل . لا وجود لشخصية خارج العمل ، وليس للعمـل استقلال بمعزل عن الشخصية . لكن فكرة أخرى تبرز خلسة في السطور الأخيرة . اذا

---

* تمثل هذه الدراسة التي ننقلها الى العربية اتجاهاً من اتجاهات النقد الحديث في فرنسا ، وهي تدخل ضمن النمط النقدي العام الذي تأسس مع الشكليين الروس وانطلق مع المورفولوجيين الالمان ، والنقد الانكلوسكسوني ، وتركز اليوم في فرنسا واميركا ، من خلال المدرســة البنيوية *Structuralisme* .ان اي محاولة لتبيان خصائص هذا الاتجاه النقدي الحديث ،تفرض على متناوله مسبقاً مراجعة اتجاهين آخرين سبقاه زمنياً .

الاتجاه الأول : يمكن تسميته بالاتجاه العرْضي *Projective* . هــذا الاتجاه يعتبر النص الأدبي ، أو بشكل عام الأثر الأدبي ، تصويراً ، أو نقلا لمجموعة أصلية من الاحداث ، قام بها الكاتب عبر عملية انتاج ذاتيــة . وهو يسبغ على الناقد صفة المعيد ، المفسر ، فهــو الذي يربط الأثر بالأصل الأولي من خلال عملية النقد . فاذا اعتبر الناقد ان حياة الكاتب هي الأصل

كان الاثنان [اي الشخصية والعمل] لا ينفصلان ، فان واحداً منهما ، مع ذلك أكثر أهمية من الآخر ، أعـني الطبائع ، أي السيكولوجية . فكل حكاية هي «وصف للطبائع» .

من النادر ان نلاحظ حالة من الذاتية المركزة كهذه ، تعتبر نفسها عامة . اذا كان المثل الأعلى النظري لجيمس هو ان يخضع كل شيء في الحكاية لسيكولوجية الأشخاص ، فمن الصعب تجاهل وجود نزعة أخرى في الأدب لا تكون الأعمال فيها في خدمة رسم الشخصية وحسب ، ولكن على العكس من ذلك ، تكون الشخصيات خاضعة للعمل ؛ حيث ، من جهة أخرى ، تعني كلمة «شخصية» شيئاً آخر غير التلاحم السيكولوجي وغير وصف الطبع . هذه النزعة التي تمثلها الاوديسيه ، والديكامرون ، والف ليلة وليلة ، والمخطوطة التي وجدت في سرقسطة ، هي من الظواهر الأكثر شهرة ، والتي يمكن اعتبارها حداً أقصى للا ـ سيكولوجية الأدبية .

لنحاول ان ندرس هذه النزعة الأدبية عن قرب بتناولنا للأثرين الاخيرين . [اي الف ليلة وليلة والديكامرون *La grammaire du Décameron*]

نكتفي عادة في حديثنا عن كتب كالف ليلة وليلة ان نقول ان التحليل

الأولي الذي نتج عنه الأثر ، أو صله نقده الى عرض سيَري ، واذا اعتبر ان الأصل الاولي ، هو مجموعة الظواهر الاجتماعية ، قاده نقده الى عرض سوسيولوجي ، أخيراً اذا اعتبر ان الاصل الاولي هو الفكر الانساني ، أدى به نقده الى عرض ميتافيزيقي ، انتروبولوجي .

ان الاعتبارات الأولية للأصل الاولي وللصور المتعددة التي تعرض هذا الاصل بشكل أو بآخر ، تقودنا في جميع الحالات الى الانتقاص من قيمة الاثر الذاتية وتفرض علينا تفسيرات أقل ما يقال فيها إنها نابعة من تخيلات الناقد وتصوراته للعلاقة القائمة بين الاثر ،و«خارجيات» الاثر كا يذكر رولان بارت *R. Barthes* .

الاتجاه الثاني : يمكن تسميته بالاتجاه التفسيري *Interprétative* . هذا الاتجاه يعتبر الى حد ما النص ، او الاثر الادبي قائماً بذاته ، دون امتدادات خارجية تصل الى العصر ، والبيئة ، ونفسية الكاتب . الا ان ما يعنيه من الاثر هو تفسير معانيه الغامضة ، وتوضيح رموزه المغلقة ، دون اي اهتام بالعلاقات الظاهرة أو الباطنة التي تتحكم بالنص ، وبسيرورته . ان حدود هـذا الاتجاه في النقد الادبي معروفة ، فهي تقودنا دائماً الى التفسير المطول ، ثم الى تفسير التفسير ، بكلمة أخرى تقودنا الى التكرار الذي يغرق النص الاساسي بنصوص أخرى هي وليدة التفسير وتفسير التفسير . هذا الاتجاه كوّن منذ سنين طويلة التمارين المدرسية ، والجامعية في تعليم الأدب .

الداخلي للطبائع مفقود فيها ، وان وصف الحالات السيكولوجية لا وجود له ، لكن هذه الطريقة في وصف اللاسيكولوجية لا تخرج عن التكرار . فلكي نحدد تحديداً أفضل هذه الظاهرة ، يجب علينا الانطلاق من شكل ما لمسار الحكاية ، وذلك عندما تخضع هذه الحكاية لبنية سببية . باستطاعتنا حينئذ ان نمثل كل لحظة من لحظات الحكاية بشكل جملة بسيطة ، تدخل في علاقة تتابع *Consécution* (نرقمها بعلامة +) ، أو تدخل في علاقة نتيجة *Conséquence* نرقمها بعلامة ⟸) مع الجمل السابقة ، أو اللاحقة .

ان التعارض الأول بين الحكاية التي يدعو اليها جيمس ، وحكايات الف ليلة وليلة ، يمكن ابرازه على الوجه التالي : ان كان هناك جملة (أ ينظر الى ب) فالمهم بالنسبة لجيمس هو – أ – [الناظر] ولشهرزاد هي – ب – [المنظور] . ان الحكاية السيكولوجية تعتبر ان العمل طريق تمكننا من فهم الشخصية التي تعمل ، اذا لم تعتبره علامة ، أو دلالة . فالعمل لا يقوم بذاته وانما بتعديه *Transitive* بفاعله . اما الحكاية اللا – سيكولوجية فهي على العكس ، تمتاز بافعالها اللازمة *Intransitives* : العمل مهم بذاته ، وليس كإشارة الى مظهر طبائعي . من الممكن القول عن الف ليلة وليلة بانها تنتمي الى أدب إسنادي فالأهمية قائمة دائماً في المسند وليس في المسند اليه (قائلها) . ان المثل المعروف

هذان هما بشكل عام الاتجاهان اللذان تحكما بالنقد الأدبي حتى اليوم ، فما هو الاتجاه الحديث في النقد ، الذي يعرف بالبنيوي كما أشرنا ؟

ان دراسة تودوروف هذه تنبىء الى حد بعيد عن مناحي هذا الاتجاه الذي يمكن تسميته بالاتجاه الوصفي *Descriptive* . يعتبر هذا الاتجاه ان الأثر الادبي مستقل عن العوامل الخارجية (حياة الكاتب – بيئته – عصره) كما ان لهذا الاثر منطقه الخاص ، وحياته الخاصة . وبالتالي فان ما يعنيه من هذا الاثر أو ذاك ليس تسمية المعاني القائمة ، وشرح مدلولاتها ، وانما قلب نظام الاثر الظاهر . ومن ثم اظهار جميع أنظمة الاثر الممكنة ، التي يتكون منها ، ثم تبيان العلاقات التي تشوب بجمل هذه الانظمة سواء أكانت علاقات متشابهة او علاقات متنافرة ، اذ ان كل قسم من الاثر لا يكتفي بمعناه ، وانما يتضح من خلال علاقاته ببقية الاقسام .

ويعتبر هذا الاتجاه أيضاً ان في كل أثر أدبي نقاط التقاء ، ونقاط تنابذ ، تشكل عقداً دلالية تتحكم استراتيجياً بكل اجزاء الاثر ، ولا بد من تبيانها بمنطلقات من داخل النص لا من خارجه (المنطلق الواعي ، أو اللاواعي للكاتب والمنطلق الاجتماعي) وذلك ، انطلاقاً من الدور الذي تلعبه هذه العقد *Les nœuds* في مجمل الاثر .

ثم ان هذا الاتجاه ينظر الى النص كأنه كيان قائم بذاته ، مقفل على نفسه ، فلا حاجة للناقد

عن غياب الفاعل الصرفي هو حكاية السندباد البحري . حتى أوليس *Ulysse* يخرج من مغامراته أكثر وضوحاً من السندباد . فمن المعروف ان أوليس ماكر، فطن الخ . أما السندباد فلا يمكن القول عنه أي شيء من هذا القبيل : حكايته (مع أنها مروية بصيغة المفرد المتكلم) لا شخصية . لذا من الضروري ان لا نكتب (أ ينظر إلى ب) بل ('ينظر الى ب) .إن حكاية السفر الأكثر برودة تقدر هي وحدها ، ان تنافس حكايات السندباد من ناحية لا شخصيتها.ولكن ليس جميع حكايات السفر : لنفكر برحلة سترن *Sterne* العاطفية .

ان الغاء السيكولوجية يتم هنا داخل الجملة الروائية ، وهو يستمر بكثير من النجاح أيضاً في مجال العلاقات بين الجمل . ان خصلة أخلاقية ما تثير عملاً ؛ ولذلك طريقتان مختلفتان . يمكن ان نتكلم على سببية مباشرة *Immédiate* تعارض سببية موسّطة *Médiatisée* .الأولى هي من نوع (أ شجاع ⟵ ينتج ـ أ ـ يتحدى الوحش). اما في السببية الثانية فظهور الجملة الاولى لا تترتب عليه أية نتيجة . ولكن خلال مجرى الحكاية ـ أ ـ يظهر كشخص يفعل بشجاعة . ان هذه السببية منتشرة ، متقطعة ، لا تترجم بعمل واحد ، ولكن بظاهر ثانوية لمجموعة أعمال ، بتباعد غالباً بعضها عن البعض الآخر .

ان هذه السببية الموسّطة لا تعرفها الف ليلة وليلة ، فما ان يقال لنا إن أخوات السلطانة غيورات حتى يضعن كلباً ، هراً وقطعة من الخشب مكان

الى أن يفتش عن تعليلات لموجودات النص ، باستعانات من خارجه ، وبالتالي فان هذا الاتجاه يضع الناقد في اطار التحقيق ، والمعاينة لنظام الاثر ، ولمنطقه ، وعلاقاته ، وما يستتبع ذلك من دلالات .

من هنا تتخذ دراسة تودوروف شكل المعقول الادبي حتى لا نقول العلمية الادبية . فكل محاولته هي معاينة الاشكال الحكائية في الف ليلة وليلة ، دون تفسيرها بعوامل قائمة في القصة العربية ، أو في الادب الشعبي العربي ، ومن ثم تركيزه على عقدة من عقد هذه الاشكال الحكائية التي تتحكم بغالبية الاشكال ،نعني التضمين الذي تتواصل بواسطته حكايات الكتاب .

ومن هنا ايضاً يتسنى لدارس الف ليلة وليلة معاينة هذا الاثر من الداخل (بعد ان أسقط من حسبانه عقدة العصر ، والمؤلف ، والمصدر او لمصادر تاركاً ذلك للمؤرخين والجغرافيين) لينصب من جديد على هذا الاثر ، يستطلع دواخله ، ويستخرج 'بنى الحكايات فيه ، وبقوانينها منتقلا بعد ذلك الى استخراج الدلالات المعنوية الناتجة عن كل ذلك .

موريس ج. ابو ناضر
(باريس)

أطفالها .قسيم جشع : إذن ،يذهب مفتشاً عن المال . ان جميع خصائل الطبع هي سببية بشكل مباشر ، ما أن تظهر حتى تستثير عملا . ان المسافة بين خصلة سيكولوجية والعمل الذي تستثيره هي مع ذلك ، لا تكاد تذكر ، فالتعارض بين صفة / عمل يتحول الى تعارض بين وجهين للعمل دوامي / وقفي *Duratif / Ponctuel* أو تكراري / لا تكراري *Itératif / non - itératif* . السندباد يحب السفر (هذا من طبعه) = اذن السندباد يسافر (عمل) . ان المسافة بين الاثنين (الطبع والعمل) تتجه نحو التقليل الكامل .

ثمة طريقة أخرى هي في بحثنا عما اذا كان للجملة الاسنادية الواحدة في مسار الحكاية نتائج مختلفة . ففي رواية من القرن التاسع عشر يمكن أن تؤدي جملة (أ غيور من ب) الى (أ يهرب من العالم) (أ ينتحر) (أ يغازل ب) (أ يسيء الى ب) . أما في الف ليلة وليلة فلا وجود الا لإمكانية واحدة : (أ غيور من ب ⟸ أ يسيء الى ب). ان ثبات العلاقة بين الجملتين يجرد الجملة السابقة من اي استقلال ، من اي معنى لازم . ان الاستتباع *L'implication* يتجه ليوحد الطرفين (أوب أي الناظر والمنظـور) . واذا ما كثرت الجمل المستتبعة ، صار للجملة السابقة قيمة خاصة أكبر .

نكتشف هنا خاصية غريبة للسببية السيكولوجية . إن مزية أخلاقية ليست سبباً لعمل وحسب، وليست نتيجة وحسب ، وانما هي الإثنان في آن كالعمل تماماً .أ يقتل زوجته لأنه قاس ، ولكنه قـاس لأنه يقتل زوجته . ان التحليل السببي للحكاية لا يعيد الى أصل ، أولي وثابت ، يكون معنى للصور اللاحقة ، وقانونها : لا بد ، بتعبير آخر ،من ان نتلمس ـ في الحالة البدء ـ هذه السببية خارج الزمن التسلسلي .السبب ليس «قبلاً» بدئيـاً ، انه عنصر من عناصر الثنائي (سبب ـ نتيجة) دون ان يكون أحدهما أكثر أهمية من الآخر.

من الأصح ، إذن ، أن يقال إن السببية السيكولوجية تواكب السببية الحدثية (سببية الأحداث) أكثر مما تتداخل معها . الأعمال تجر بعضها بعضاً. أضف الى ذلك أن الثنائي السيكولوجي سبب ـ نتيجة يظهر ولكن على مستوى مغاير . هنا يمكن طرح السؤال حول التلاحم السيكولوجي . هذه «الاضافات» الطبائعية يمكن ان تشكل أو لا تشكل نظاماً .

إن الف ليلة وليلة تقدم منجديد مثلاً أقصى (على ذلك) . لنأخذ حكاية

علي بابا الشهيرة . زوجـــة قسيم أخي علي بابا منشغلة البال لاختفاء زوجها، « أمضت الليل في البكاء » . في اليوم التالي يأتي علي بابا بجسد أخيه المقطـع ، ويقول مؤاسياً « زوجة أخي أحمل اليك ما يحزن أكثر مما تتصورين ، ولـــئن كانت المصيبة بلا علاج ، وكان هناك من شيء قادر أن يواسيك ، فاني أسألك أن تنضمي الى النعم التي اعطاني اياها الله لك وتتزوجيني » . ردة فعل زوجة أخيه : «لم ترفض مقاسمته،ونظرت اليه على العكس ،كسبب معقول للمواساة. ثم أخذت تمسح دموعها التي بدأت تذرفها بغزارة ، وقطعت صراخها الحـــاد الذي اعتادته النساء اللواتي يفقدن أزواجهن ، وأظهرت لعلي بابا انها توافق على طلبه » (غالان ٣) . هكذا تنتقل امرأة قسيم من اليأس الى الفرح . ان الامثلة المشابهة عديدة .

من البداهة أننا ، إذ نعترض على وجـود تلاحم سيكولوجي ، ندخل في مجال الذوق العام . لكن هناك ــ ولا شك ــ سيكولوجية أخرى حيث يشكل هذان الفعلان المتتابعان وحدة . ولكن الف ليلة وليلة تنتمي الى مجـال الذوق العام ، وكثرة الأمثلة تكفي لتقنعنا بان المراد هنا ليس سيكولوجية أخرى ، ولا حتى ما يناقض السيكولوجية ، وانما هو لا ــ سيكولوجية .

الشخصية ليست دائماً ، كما يزعم جيمس ، تحديداً للعمل ، ولا تقـــوم كل حكاية على « وصف الطبائع » . لكن ما هي إذاً الشخصية ؟ ان الف ليلة وليلة تعطينا جواباً واضحـــاً ، تستعيده ،وتؤكده المخطوطة التي وجدت في سرقسطة . الشخصية قصة تقديرية *virtuelle* ، هي قصة حياة الشخصية . كل شخصية جديدة تعني عقدة جديدة ،فنحن في مملكة الناس ــ الحكايات .
هذا الواقع يؤثر تأثيراً عميقاً في بنية القصة .

الاستطرادات والتضمينات

ان ظهور شخصية جديدة لا بـــد من أن يؤدي الى القصة السابقة ، لـكي تروى لنا قصة جديدة ، تفسر «أنا هنا الآن » للشخصية الجديدة . لا بد من قصة ثانية تكون متضمنـــة في القصة الأولى . هذه الطريقة تسمى التضمين *L'enchaïssement* .

ليس هذا بالطبع المبرر الوحيد للتضمين . فالف ليلة وليلة تقدم لنا أمثلة أخرى : فمثلاً في حكاية « الصياد والجني » (خوام٢،) تستخدم القصص المضمّنة كأدلة . فالصياد يبرر فقدانه للشفقة على الجني بقصة دوبان ؛ خلال هذه الحكاية يدافع الملك عن موقفه بقصة الرجل الحسود وأنثى الببغاء ، كما ان الوزير يدافع عن موقفه بقصة الأمير والغول . فاذا بقيت الشخصيات هي نفسها في القصة المضمّنة ،والقصة المضمّنة فان هذا الدافع لا يجدي : ففي قصة « الأختان الغيورتان من اختهن الكبيرة » (غالان ٣) ، تضم حكاية ابتعاد أولاد السلطان عن القصر ، وتعرف السلطان عليهم حكاية العثور على الأشياءالسحرية .ان التتابع الزمني هو الباعث الوحيد . ولكن حضور الناس – الحكايات هو بكل تأكيد ، الشكل الاكثر تعبيراً عن التضمين .

ان البنية الشكلية للتضمين تطابق (من الواضح ان التطابق هنا ليس مجانياً) بنية الشكل التركيبي *Syntaxique* . انها حالة خاصة من الاسناد ، الذي تسميه الالسنية الحديثة *Linguistique* ، بشيء من الدقة التضمين . ولكي نوضح هذه البنية ، نأخذ مثلا المانياً (التركيب النحوي للجملة في الالمانية يسمح بتضمينات أكثر بروزاً) :

(من يدل على الشخص الذي قلب العمود ، المرفوع على الطريق الموصلة الى «ورمز» ، يفوز بجائزة) [١].

ان ظهور اسم في الجملة يستدعي مباشرة جملة تابعة ، هي ذاتها – كما يقال – تروي القصة ، ولكن بما ان الجملة الثانية تحتوي ايضاً على اسم ، فانها تتطلب بدورها جملة تابعة ، وهكذا دواليك ، حتى توقف اعتباطي ، نستعيد ابتداء منه على التوالي كل جملة (من الجمل) المتوقف عندها . ان للحكاية التضمينية البنية نفسها تماماً ، وبما ان دور الاسم (الاشارة قياسية لما ذكر في الجملةالالمانية) تقوم به الشخصية، فإن كل شخصية جديدة تستتبع قصة جديدة .

وتحتوي الف ليلة وليلة على أمثلة من التضمين لا تقل إدهاشاً ، والرقم القياسي تفوز به الحكاية التي تقدمها لنا قصة الصندوق الدامي (خوام ١،) (حكاية حمال بغداد) في الواقع هنا :

---

١) الترجمة الفرنسية للمثل الالماني .

شهرزاد روت أن
جعفر روى أن
الحلاق روى أن
أخوه (وله ستة) روى أن ...

ان القصة الاخيرة هي من الدرجـــة الخامسة (من حيث الترتيب) لكن صحيح ان الدرجتين الاولين منسيتان تمامـــاً ولا تلعبان أي دور . والامر بخـــلاف ذلك في احدى حكايات المخطوطة التي وجدت في سرقسطـــة (أفادورو ٣٢) حيث :

الفونس روى أن
افادورو روى أن
دون لوبيه روى أن
بيسكروس روى أن
فرسكيتا روت أن ...

فكل الدرجات ، عدا الدرجة الاولى ، مترابطة بحيث انهـــا لا تفهم إذا فصلناها عن بعضها بعضاً .

حتى اذا كانت القصة المضمّنة لا ترتبط مباشرة بالقصة المضمّنة (من حيث هوية الشخصيات) فان مرور الشخصيات من قصة الى أخرى أمر ممكن . فالحلاق يتدخل في قصة الخياط (يخلص حياة الاحدب) ، بينما فرسكيتا تقطع جميع الدرجات المتوسطة ، لتوجد في قصـــة افادورو (هي عاشقة الفارس توليد) ، والامر نفسه يقال عن بيسكيروس . ان لهذه الانتقالات من درجة إلى اخرى وقعاً مضحكاً في المخطوطة .

ان طرق التضمين تصل الى القمة في التضمين الذاتي ، اي عندما توجد القصة المضمّنة في الدرجـــة الخامسة أو السادسة مضمّنة بنفسها . هذه « التعرية في الطريقة» موجودة في الف ليلة وليلة ، ونحن نعرف رأي بورغس *Borges* فيما يخص ذلك « ليس هنـــاك إقحام أكثر بلبلة من إقحام الليلة الثانية بعد الست مائة السحرية بين الليالي. في هذه الليلة يسمع الملك من فم الملكة قصته الخاصة. يسمع القصة الاولية التي تشمل بقية القصص ،التي ـ بوحشيتها ـ تحضن ذاتهـــا

بذاتها ... فلتكمل الملكة ، بينما الملك بلا حراك يسمع الى الابد القصة المقطعة لألف ليلة وليلة ، التي هي من الآن فصاعداً ، دائرية ، لا نهائية ... » لا يعود هنالك ما يفلت من العالم الروائي الذي يشتمل على التجربة بكاملها .

ان أهمية التضمين تبرز عبر ابعاد القصص المضمّنة ، فهل باستطاعتنا التحدث عن استطرادات عندما تكون القصص المضمّنة اشد طولاً من القصص الـتي انفصلت عنها ؟ هل باستطاعتنا ان نعتبر حكايات الف ليلة وليلة كإضافة ، او كتضمين مجاني لانها كلها مُضمّنة في حكاية شهرزاد ؟ وهكذا ايضاً في المخطوطة . ففي حين تظهر الحكاية الأساسية كأنها حكاية الفونس ، نجـد أفادورو الثرثار يملأ ثلاثة أرباع الكتاب بقصصه .

لكن ، ما هو المعنى الداخلي للتضمين ؟ لماذا تجتمع هذه الوسائل كلهـا لتعطيه هذه الأهمية ؟ ان بنيـة الحكاية تعطينا الجواب عن ذلك : فالتضمين هو اظهار للشخصية الأساسية لكل حكاية ، ذلك أن الحكاية المضمّنة ، هي حكاية حكاية . فحين تروي قصـة حكاية أخرى ، تصل الحكاية الأولى [اي المضمّنة] الى موضوعها الاساسي ، وفي الوقت نفسه تنعكس في الصورة التي هي صورتها . والحكاية المضمّنة هي في آن واحد صورة لهذه الحكايـة الكبرى الغامضة التي لا تشكل الحكايات الاخرى الا أجزاء بسيطة فيها ، وكذلك الأمر في الحكاية المضمّنة التي تسبقها مباشرة . ان قدر كل حكاية هو ان تكون حكاية حكاية تتحقق عبر التضمين .

ان الف ليلة وليلة تكشف عن هذه الخاصية للحكاية بوضوح خاص وترمز لها . يقال عادة ان الفولـكلور يتميز بتكراره للقصة نفسها . والواقع أنه ليس من النادر في الحكايات العربية ان ترد المغامرة مرتين ، اذا لم يكن أكثر . ولكن لهذا التكرار وظيفة معينة نجهلها : فهو لا يشارك وحسب في تكرار المغامرة نفسها ، لكنه يشارك كذلك في ادخال الحكاية التي قامت بها شخصية ما من المغامرة : ففي أكثر الأحيان تكون هذه الحكاية في أساس انماء العقدة الـتي تتأتى فيا بعد . ليست المغامرة التي عاشتها الملكة بدور ، هي التي استحقت من اجلها عفو الملك ارمانوس ، ولكن الحكاية التي حكتها عنها . (« قصة حب قمر الزمان » ، غالان ٢) . اذا كانت قوت القلوب لا تستطيـع ان تعجل عقدة قصتها ، فلأنه لم يسمح لها ان تروي حكايتها للخليفة («قصة غانم» ، غالان ٣ ،)

ولا يفوز الأمير فيروز بقلب أميرة البنغال بالمغامرة التي يعيشها ولكن برواية هذه المغامرة للأميرة (« قصة الحصان المسحور » ، غالان ، ٣) . ان فعل القص في الف ليلة وليلة ليس عملاً شفافاً ؛ انه ، على العكس ، هو الذي يعجّل في العمل.

الثرثرة والفضول ، الحياة والموت

ان عتمة طريقة التعبير تتخذ في القصة العربية تفسيراً لا يترك اي مجال للشك في أهميته . اذا كانت جميع الشخصيات لا تنفك عن القص فهذا يعني تقديساً سامياً لهذا الفعل . فان تقص مساوٍ لان تعيش . والمثل الأكثر صدقاً على ذلك هو مثل شهرزاد التي لا تعيش الا اذا استطاعت ان تستمر في القص. هذا الموقف يتكرر من دون انقطاع داخل القصة . استحق الدرويش غضب العفريت ، ولكن باخباره اياه قصة الحسود نال عفوه (« الحمال والجواري » خوام ، ١) . ارتكب العبد جريمة ، ولكي ينقذ حياته ، ليس لسيده إلا مخرج واحد : « اذا حدثتني بقصة أعجب من هذه أعفو عن عبدك ، والا آمر بقتله» (« الصندوق الدامي » ، خوام ، ١) . يتّهم أربعة أشخاص بقتل أحدب ، يقول واحد بينهم ، هو المباشر ، للملك : « ايها الملك السعيد ، أتهب لنا أرواحنا اذا ما حكيت لك حكاية ، اتفقت لي في تلك المدة قبل ان ألقى هذا الاحدب الذي دخل الى بيتي خلسة ؟ انها ولا شك أعجب من قصة هذا الرجل. أجاب الملك : اذا وجدتها كما تزعم وهبت لكم أرواحكم (« الجيفة النتنة » خوام ١ ،).

الحكاية تساوي الحياة ، وغيابها يساوي الموت . اذا لم تعد شهرزاد تجد قصصاً لترويها ، فسيقضى عليها . هذا ما جرى للطبيب دوبان ، عندما كان مهدداً بالموت : سأل الملك ان يسمح له برواية قصة التمساح ؛ فيرفض طلبه ، ويهلك . ولكن دوبان يثأر بالطريقة ذاتها ، وصورة هذا الثأر من أجمل الصور في الف ليلة وليلة . فدوبان يقدم للملك كتاباً ، على الملك ان يقرأه بينما يقطع السياف رأسه (رأس دوبان) . وقام السياف بعمله ، وأخذ الرأس بالكلام :

— « باستطاعتك ايها الملك ان تفتح الكتاب ».

وفتح الملك الكتاب ، فوجد أوراقه ملتصقة بعضها بالبعض الآخر . فوضع اصبعه في فمه وبله بريقه ، وفتح ورقة ، ثم الثانية والثالثة والورق لا ينفتح الا بجهد . ففتح الملك ست ورقات ، ونظر فيها فلم يجد كتابة . فقال الملك ايها الحكيم ما فيه شيء مكتوب . فقال الحكيم : قلّب زيادة على ذلك ، فقلب فيه زيادة فلم يكن الا قليل من الزمان حتى سرى فيه السم لوقته وساعته – فان الكتاب كان مسموماً ، عند ذلك تزحزح الملك وصاح وسقط ميتاً ، (« الصياد والجني » ، خوام ، ٢) .

الصفحة البيضاء مسمومة. الكتاب الذي لا يروي اي قصة يقتل. غياب القصة يعني الموت . هناك ، الى جانب هذا الرسم المأساوي لقدرة « اللا – قصة » مثل آخر أكثر إمتاعاً . يروي درويش لكل المارة ، ما هي الطريقة للحصول على العصفور المتكلم ، لكن هؤلاء جميعاً فشلوا ومسخوا حجارة سوداء . الأميرة بريزاد هي الأولى التي تحصل على العصفور ، وتخلص بقية المتقدمين التعساء . « أراد الجماعة ان يروا الدرويش لدى مرورهم ليشكروه على حسن استقباله ، ونصائحه المفيدة التي وجدوها مخلصة ، ولكن الدرويش كان قد توفي ، ولم يعرف اذا ما توفي لكبره في السن ، ام لأنه لم يعد ضرورياً ليعلم كيف يتم الحصول على الأشياء الثلاثة التي فازت بها الاميرة بريزاد (« قصة الاختان » ، غالان ، ٣). الانسان ليس الا حكاية ، قد يموت منذ ان تصبح الحكاية غير ضرورية . فالقاص هو الذي يقتل بطل القصة ، حيث لا تعود لهذا البطل اية وظيفة .

أخيراً ، القصة الناقصة ، في مثل هذه الحالات ، تساوي الموت. فالمباشر الذي زعم ان قصته افضل من قصة الاحدب ينهيها موجهاً قوله للملك « هذه هي القصة العجيبة التي أردت ان أحدثك بحديثها ، هذه هي القصة التي سمعتها البارحة ، والتي أخبرك أياها اليوم بكل تفاصيلها ، أليست أعجب من قصة الأحدب . ما هذا باعجب أجاب ملك الصين ، وتأكيدك لا يطابق الواقع. لا بد من صلبكم جميعاً » . (خوام ، ١) .

ان غياب القصة ليس فقط المخالفة الوحيدة للحكاية – الحياة . فان تريد سماع حكاية هو ان تخاطر بحياتك . اذا كانت الثرثرة تخلص من الموت ، فان الفضول ، يجرّ اليه . هذا القانون هو في أساس عقدة حكاية من أغنى الحكايات « الحمال والجواري» (خوام ، ١) – ثلاث جوار من بغداد يستقبلن في

بيتهن ثلاثة رجال ، ويشرطن على هؤلاء شرطاً واحداً مقابل اللذات التي تنتظرهم « ان لا يتكلموا فيما لا يعنيهم فيسمعوا ما لا يرضيهم » . لكن ما رآه الرجال كان من العجب بحيث انهم سألوا الجواري الثلاث ان يروين قصصهن . وما أن أبدوا هذه الرغبة حتى نادت الجواري عبيدهن « فاختار كل واحد رجلاً وهجم عليه وقلبه بالأرض بعد أن ضربه بحد سيفه » . لا بد ان يموت الرجال ، فالمطالبة بحكاية او الفضول يوصلان الى الموت . لكن كيف الخلاص؟ بفضل فضول جلاديهم . الواقع ان احدى الجواري قالت « كل واحد منهم يحكي حكايته ، وما سبب مجيئه ، ثم يروح الى حال سبيله » . ان فضول المتلقي عندما لا يساوي موته ، يخلّص حياة المحكومين . وهؤلاء بالمقابل يستطيعون الخلاص شرط ان يحكي كل منهم قصة . اخيراً تحوّل ثالث : الخليفة المتنكر ، كان من بين مدعوي الجواري الثلاث ، يستدعيهن في اليوم التالي الى قصره ، ويعفو عنهن شرط ان يروين . ان شخصيات هذا الكتاب مأخوذون بالقصص ، ان صرخة الف ليلة وليلة ليست «المال او الحياة» بل هي «الحكاية او الحياة» .

ان هذا الفضول هو في آن ، مصدر لحكايات لا تعد ، ولاخطار لا تنتهي . يستطيع الدرويش ان يعيش سعيداً بصحبة عشرة شبان عور بالعين اليمنى بشرط واحد « أن لا يسأل اي سؤال فضولي عن سبب عاهتهم ، او حالتهم » . لكن السؤال يطرح والهدوء يغيب . حتى يعثر الدرويش على الاجابة يذهب الى القصر العجيب ، ويعيش هناك كملك يحيط به اربعون جارية جميلة . ذات يوم تترك الجواري القصر ، ويسألنه ان لا يفتح مقصورة معيّنة حتى يحافظ على حالته السعيدة ، ويحذرنه «اننا نخاف عليك ان لا تستطيع ضبط فضولك ، الذي يكون سبباً لتعاستك» . اجل بين السعادة والفضول يختار الدرويش الفضول . هكذا السندباد ايضاً برغم جميع مصائبه يعود للسفر بعد كل رحلة . انه يريد ان تروي له الحياة اشياء جديدة وحكايات جديدة .

ان النتيجة الملموسة لهذا الفضول هي الف ليلة وليلة ،فلو ان هذه الشخصيات فضلت السعادة ، لما وجد الكتاب .

الحكاية : المكملة ، والمكملة

لـكي تتمكن هذه الشخصيات من ان تحيا فلا بد لها ان تروي . هكـــذا تتجزأ وتتضاعف الحكاية الاولى ، الى الف ليلة وليلة من الحكايات . لنحاول الآن ان ننظر ، من وجهة نظر معاكسة ليس الى الحكاية المضمِّنة ، ولكن الى الحكاية المضمَّنة . ولنتساءل ، لماذا تحتاج هذه الاخيرة دائماً لان تستعاد في حكاية أخرى . كيف نفسر ان هذه الحكاية لا تستطيـع الاكتفاء بذاتهـــا ، وانما هي بحاجة الى امتداد ، الى اطار تغدو فيه جزءاً بسيطاً من حكاية اخرى؟ اذا اعتبرنا ان الحكاية لا تحضن غيرها من بقية الحكايات الأخرى ، ولكــن كحكاية تحضن ذاتها بذاتها ،تبرز لنا ظاهرة غريبة ، تظهر فيها الحكاية ،كأن فيها شيئاً ما من الزيادة ، كأن فيها فضلة ، إضافة تبقى خارج الشكل الذي نتج عن نمو العقدة . هذا الشيء الزائد الخاص بالحكاية هو ، في الوقت نفسه ايضاً ، شيء ناقص . ان الزيادة هي نقص ايضاً . وحتى يُعوِّض عن هذا النقص المتولد بالزيادة ، لا بد من حكاية أخرى . هكذا حكاية الملك العاق الذي أهلك دوبان بعد ان خلصه هذا من الموت تحفل بشيء زائد على الحكاية ذاتها . لهـذا السبب،ومن أجل هذه الزيادة،يرويها الصياد،زيادة قد تلخص بهذه الصيغة : يجب ألا نرحم العاق . الزيادة بحاجة الى ان تدخل في حكاية أخرى ، هكذا تغدو مجرد حجة يستعملها الصياد عندما يعيش مغامرة شبيهة بمغامرة دوبان مـــع الجـــني . ولكن لقصة الصياد والجني زيادة هي بحاجة لحكاية جديدة . ليس هناك اي سبب حتى تتوقف الزيادة في مكان ما وبالتالي فان محاولة التكـــلة لا جدوى منها . اذ انه سيظل هناك دائماً زيادة تنتظر حكاية آتية .

تتخـــذ هذه الزيادة أشكالاً متعددة في الف ليلة وليلة . ان اكثر هذه الاشكال شهرة هي الحجّة [حكاية الصياد والجني] في المثل السابق : حيث تغدو الحكاية وسيلة لاقناع المحادث . من جهة ثانية ، تتحـــول الزيادة في اعلى مستويات التضمين الى صيغة كلاميـــة ، او الى حكمة تستعملها الشخصيات كما يستعملها القراء . أخيراً ان دمجاً أكبر للقارىء ممكن كذلك (ولكن هذا ليس من ميزة الف ليلة وليلة) . إن سلوكاً تستثيره القراءة هو كذلك زيادة . هنا يتأسّس قانون : بقدر ما تستهلك الزيادة داخل الحكاية تضعف ردة الفعـــل لدى قارئها . اننا نبكي لدى قراءتنا مانون ليسكو *Manon Lescaut* ، والامر

خــلاف ذلك في الف ليلة وليلة .

هذا مثل عن الحكمة الاخلاقيـــة . يتنازع صديقان حول مصدر الغنى : أيكفي ان نحصل على المال في البدء ؟ تلي القصة التي تبين موضوعاً من اثنـين يدافع عنهما ، ثم تأتي القصة التي بين الموضوع الآخر : في الاخير نستنتج « ليس المال الأسلوب الأكيد حتى نكثر في جمعه ، ونصبح اغنياء » (« قصة خوجي حسن الأهبل » غالان ، ٣) . الشيء نفسه يقال عن السبب والنتيجــة السيكولوجيين لذا يفترض فينا ان نفكر هنــا بالعلاقة المنطقية خارج الزمن التسلسلي . هل الحكاية تسبق الحكمة او تليها ، ام الاثنان معاً . في الديكامرون مثلا أحدثت بعض القصص لترسم تشبيها (مثلا : ركل البرميــل) وفي الوقت نفسه تخلق هذه القصص التشبيه ، لذا من النافل اليوم ان نتساءل اذا ما كان التشبيه هو الذي يخلــق الحكاية ام هي التي تخلق التشبيه . حتى ان بورغيز أعطى تفسيراً مغايراً للمجموعة بكاملها «هذا الاكتشاف [حكايات شهرازاد] هو — كما يظهر — سابق للعنوان لا بل ان العنوان تخييل ليبرر الحكايات » . ان السؤال عن الاصــل لا يُطرح ، فنحن خارج الاصل وعاجزون عن التفكير فيه . ان الحكاية الاصيلة ليست سابقة للحكاية المكمّلة والعكس صحيح فكل منهما [الاصيلة والمكمّلة] توصلنا الى الاخرى في مجموعة انعكاسات لا تنتهي الا اذا صارت أبدية ، وهكذا بطريقة التضمين الذاتي .

هذه هي الغزارة المتدفقة لحكايات هذه الآلة العجيبة الراوية ، التي هـــي الف ليلة وليلة . كل حكاية لا بد لها من أن تفصح عن قضية تعبيرها . من أجل ذلك يجب ان تظهر حكاية جديدة تغدو فيهـا قضية التعبير جزءاً من العرض [العام] . هكذا تصبح القصة المخبِّرة قصة مخبَّرة ، تنعكس فيها القصة الجديدة وتجد صورتها الحقيقية . على كل حكاية جديدة ان تخلق من جهة ثانية حكايات أخرى في داخلها حتى يتسنى لشخصيات هذه الحكايات ان تعيش وان تخلــق حكايات أخرى في خارجها ، لـكي تستهلك الزيادة التي تحملها بالضرورة .

ان اكثرية مترجمي الف ليلة وليلة — على ما يظهر — عانوا من عظمــة هذه الآلة الروائية ، فلم يستطع اي واحد منهم ان يكتفي بترجمــة بسيطة وأمينة للأصل ، فكل مترجم أضاف قصصاً وأنقص أخرى. (هذا ايضــاً اسلوب في

خلـــق الحكايات الجديدة ، فالحكاية هي دائماً انتقاء) . ان قضية التعبير ، المكررة أو الترجمة تمثل وحدها حكاية جديدة ، لا تنتظر راويتها : فبورغيز تحدث عن ذلك في مقاله « مترجمو الف ليلة وليلة » .

إذن هناك أكثر من سبب حتى لا تتوقف الحكايات أبداً . فلو تساءلنـا بعفوية : ماذا جرى قبل الحكاية الاولى ؟ وماذا جرى بعد الحكاية الاخيرة ؟ فان الف ليلة وليلة لا تبخل في الرد بسخرية على اولئـــك الذين يريدون ان يعرفوا القبل والبعد . فالقصة الاولى التي هي قصة شهرزاد تبدأ بهذه الـكلمات المقبولة ، بمختلف المعاني (ولكن ، لا يجوز ان نفتـــح الكتاب لنفتش عنها ما دامت حسنة في مكانها ، بل علينا ان نحذرها) :« يروى » . لا جدوى من البحث عن اصل هذه الحكايات زمنياً ، فالزمن هو الذي يتأصل في الحكاية . وحتى ، اذا كان هناك قبل الحكاية الاولى «رووا» ، وبعد الحكاية الاخيرة «يروى أن» : فلـكي تقف القصة ، لا بد ان يقال لنا ان الخليفة المعجب أمر أن تكتب باحرف من ذهب في سجلات المملكة ،او ان يقال لنا « انتشرت هذه القصة ، ورويت في كل مكان بأدق تفاصيلها » .

تزفتان تودوروف
(باريس)

(نقلها الى العربية موريس أبو ناضر)

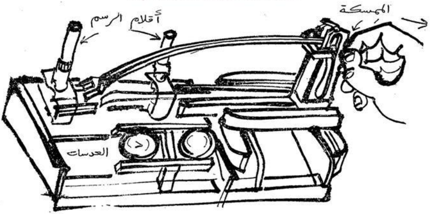
دفتر افكار

فلاديمير تمارى

الرسم بالابعاد الثلاثة

أطلب الى المجمع اللغوي ابتكار كلمة جديدة . الآلة بلا اسم . يفضل أن تكون الكلمة الجديدة على وزن مِفْعَلة ، والأفضل ان يكون للكلمة الجديدة رائحة الجبال بين أريحا والقدس ، وقت شروق الشمس ، أو على الاقل رائحة حجر يابس في حقل البندورة في « البيرة ــ رام الله » شمالي القدس حيث تم اختراع الآلة في منتصف ليلة ما بين ١٩٦٣ و١٩٦٤ .

شكل الآلة هكذا :



حجمها حوالى حجم البطيخة «المفغوصة»، أو ربما حوالى الحجم الذي يأخذه

رشاش من النوع الذي يمكن طيّه . مصنوعة من الخشب الرخيص وقطع الزجاج والمرايا والعدسات وطابات ملساء من الصلب تستعمل في آلات القمار يستطيع الزائر الى طوكيو ـ ان أراد ـ أن يجدها بين الشارع وأرصفة محطات القطار .

ماذا تفعل هذه الآلة ؟ لكل آلة منفعة ـ فالمكنسة مثلاً تنظف الأرض ـ إن أراد صاحبها ـ وهناك أيضاً مطحنة البن . تصوروا أن البن المطحون عندما يغلى مع الماء والسكر وحب الهال يعطي فنجان قهوة يهز في عقل شاربه ذبذبات يمكن أن تحدث الثورات أو أروع القصائد . طبعاً يتوقف ذلك على من يشرب الفنجان. وهكذا تتجلى أهمية الآلات عامة ومطحنة البن خاصة في عصرنا هذا.

ماذا تفعل الآلة التي رسمت أعلاه (اسمها المؤقت 3DD أو *Three Dimenional Drawing* ، الرسم بالأبعاد الثلاثة) لكن هذا قريب جداً لـ DDT فلا حول ولا ...) . ولماذا يتم وصفها في مجلة «أدبية» حيث من الأرجح أنه لن يفهمها ـ تقنياً ـ غير أقلية من القراء (ان انقطعت الكهرباء الآن هل يستطيع أدونيس إصلاح الفيوز ؟) ... لا يهم . ماذا تفعل الآلة اذن ؟ دون لف ودوران ، نعلنها دون خجل : الآلة ترسم في الفضاء ! الفضاء ؟ ترسم؟ وما هي علاقة ذلك بالقضية الفلسطينية ؟ العلاقة عضوية ، مثل حبة الفلافل والرغيف .

هنا لا بد من وصف دقيق لعملية الرسم . ينظر الفنان في العدسات فيرى قطعة من الورق ضمن اطار خشبي . الورقة بيضاء ومستعدة للانتحار في سبيل الفن والـ ... يمسك الفنان بالمسكة ويضغط قليلاً فتظهر على الورقة نقطة سوداء واحدة . النقطة هي البداية . يحرك صاحبنا المسكة الى الأمام فيرسم خطاً على ذوقه . يميل بالمسكة الى اليسار أو اليمين فيميل الخط الى اليسار او اليمين . اذن العملية مسألة رسم خطوط . بالضبط . يرسم الفنان بعض الخطوط ثم يترك العمل برهة ليقرأ فنجان القهوة ويشرب الجريدة (جورجينا رزق ، مس لبنان ، انتخبت ملكة جمال الكون ـ تهانينا).

ثم يعود صاحبنا ليرسم . هذه المرة لا يحرك المسكة الى الأمام أو اليمين أو اليسار ، بل الى أعلى ، كمن يرفع القلم عن الورقة .

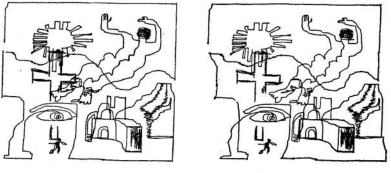
وهنا تحدث المعجزة التي ـ إن أردنا ـ يمكن ان ترجع كلاً منا الى بلده . الخط لا يختفي ، بل يلحق حركة المسكة الى أعلى بعناد ، ينمو الى أعلى ويسخر من الفضاء الذي يحوم حول الورقة . هذه المرة يترك الفنان كل شيء ويركز على الرسم بقواه الجديدة ـ يحرك المسكة في الهواء كالمجنون الى أعلى

الى أسفل الى اليمين والى اليسار وتولد على الورقة خطوط تلعب في الفضاء مثل خط طيران الذبابة التي تحتضر : كرزمة من الأسلاك رميت معاً ثم وضعت على ورقة بيضاء . للخطوط ميزة عجيبة : انها تقف في الفضاء ـ هذا الخط يتجـه الينا وذلك يطير قريباً من الفنان ، وذاك من ورائه يبدو بعيداً مثـل الشارع المؤدي الى المطار . يرفع الفنان عينيه عن العدسات ويفرك عينيه قليلا . الآلة على الطاولة عليها قامان والقامان قد رسما رسمتين متشابهتين من الخطوط . الرسمة التي الى اليسار تختلف بمقدار مليمترات وأجزاء المليمترات عن الرسمة التي الى اليمين ـ وهنا يكمن «سر» الرسم بالفضاء اذ ان العدسات تجمع الرسمتين بحيث لا ترى العين اليمنى إلا الرسمة اليمنى ولا ترى العين اليسرى الا الرسمة اليسرى ـ لكن الفنان لا يفكر بكل ذلك الآن بل ينظر حوله في الغرفة .

في الشباك زهرة تبدو قريبة و«صلبة» تتربـع في الفضاء دون أدب . خلف الزهرة ، بعيداً ، شجرة صنوبر ثم خلف الشجرة شارع فيه ناس يبدون بعيدين جداً . بين الزهرة والشجرة والشارع هواء الصيف حار يسبح في نور الشمس . الأشياء في الغرفة نفسها صلبة حية ، كل شيء يأخذ مكانه في الغرفة قريبـاً أو بعيداً عن الفنان . هذا كله يولد شيئاً من وجع الرأس فيشعل الفنان سيجـــارة وينظر الى الدخان يتلولب في الفضاء بينه وبين الزهرة على الشباك ...

يمر زمن يفهم الفنان الآلة وتفهمه ـ زال الخوف من الفضاء وتحولت الخطوط في الفضاء ، رسمةً بعد رسمة ، الى اشكال تسبح بثبات وحرية في مكعب من الفضاء . ويلاحظ بمرارة أن الرسوم المزدوجة المبسطة التي ترسمها الآلة لا تندمج لتظهر مزاياهـا الفضائية الا بواسطة العدسات . لكن النظر في العدسات يجبره على أن يجلس في عزلة عن المقاهي والأصدقاء ويركز على الرسم .

ثم يرسم :



ولكن ، للأسف ، لن تندمج الرسمتان لتظهر رسمة واحدة بالابعاد الثلاثة إلا بواسطة عدسات الـ *Stereoscope* . فكرة العدسات وازدواج الصور ليست جديدة علمياً طبعاً لكن تطبيق الفكرة للرسم جديد وهو يخصنا هنا . فنياً الآلة تأتي لتحقق حلماً طالما راود فناني الماضي وينسوا من تحقيقه :

« من المستحيل أن تظهر الاشكال في اللوحة بالبروز نفسه *(Relief)* التي تظهر به في المرآة » — ليوناردو دافينشي الفصل *XXIV* من كتابه *Trattato Della Pittura* ، سنة ١٥٨٤ .

ثم « في محاضرتنا الاخيرة لاحظنا بأسف أنه ليس لدينا خط في الابعاد الثلاثة *(Three Dimensional Script)* » — بول كلي في محاضرة ألقاها في مدرسة الباوهاوس في ويمر سنة ١٩٢١ .

ثم : « فجأة تطرأ لي فكرة — الان أعطي أمراً الى عالم الهندسة المعمارية لتصميم عمارات بالأبعاد الاربعة ورسوم بالابعاد الثلاثة . من سيفعل هذا ؟ » نوبورو كاوازوي في مجلة *Architectural Jesigh* أكتوبر سنة ١٩٦٤ .

وأخيراً مقطع من رواية يابانية «العالم ذو القرن الثلاث» لسوسيكي :

« دفعت دفتر الرسم تحت أنفها قائلاً : هناك ، أدخلي في هذه الصورة . نظرت اليها برهة ، ثم قالت : « ما أضيق هذا العالم غير المريح ؛ كله عرض دون عمق . أتحب مكاناً كهذا حيث لا تستطيع أن تتحرك الا شمالاً أو يميناً . لا بد أنك سرطان » .

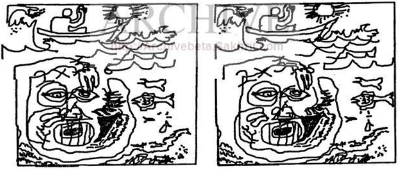
بواسطة الالة الجديدة اذن ، يتحرر الخط من على الصفحة ويطير في الفضاء . لقد صارت اللوحة عالماً جديداً لم نبدأ باكتشافه بعد . تطبيقات الآلة تقنيا كثيرة ولن أبحث هنا إلا أهمها : عندما يستعملها الفنان ليوضح أشياء في داخله .

إن الاحساس بالفراغ ، بالمسافة بين الشيء والشيء هو شيء مخيف يجب مواجهته و«فهمه» . عندما يقطع الحبل بين المولود وأمه تبدأ رحلتنا في العالم وفي كل لحظة نوجد في مكان محدد وتبعد عنا أو تقرب أشياء كثيرة . عندما يقول السياب « مطر ، مطر ... وفي العراق جوع » نحس فعلاً بالمطر يملأ الفراغ بيننا وبين الجياع — الفضاء الذي يفصلنا عنهم يملؤه المطر وفجأة لا نخاف من هذا الفضاء ونستطيع ان نتجاوزه .

مشكلة المسافة وعلاقات الأشياء بعضها ببعض أصبحت بالنسبة إلي نوعاً من الدراسة اللاواعية تغذي في عطشاً أساسياً لتحديد العلاقات قريبة أو بعيدة. فما رأيكم مثلاً بتلك المسافة الرهيبة التي يصفها كال بلاطة بين الفتاة التي أحرقها النابالم في التلفزيون والمتفرج الجالس أمام الجهاز يشرب قنينة الكوكا كولا .

وماذا عن المسافة بين الطفل الجائع وصحن الملوخية في شباك المطعم : فضاء رهيب قاس يفصل الاثنين ـ ولا أريد ان أتكلم على المسافة بين مدينة عمان ونهر الاردن ولا تلك التي بين كل منا ومكان مولده أو مكان وفاته ـ بيننا وبين من نحب (المسيح وجميع الفدائيين الاخرين أعطوا حياتهم للتقليل من تلك المسافات).

هنا يجب أن أتوقف . الالة للرسم وليس للكلام ، فصبراً ايها الاخوان ريثما يتم تصنيعها ـ ثم لِنتبيّن من جديد العالم الذي تركناه منسياً في عدسات صندوق العجائب (صندوق الدنيا) في مدن وقرى طفولتنا المحروقة .



فلاديمير دماري

(كيوتو ـ اليابان ، ٣٠ تموز ١٩٧١)